HOMO ABSCONDITUS

LOUIS CHARBONNEAU-LASSAY

SIMBOLI TEMPLARI

IL SACRO CUORE DEL TORRIONE DI CHINON
ATTRIBUITO AI CAVALIERI DEL TEMPIO

il Cerchio
iniziative editoriali

Louis Charbonneau-Lassay

SIMBOLI TEMPLARI

IL SACRO CUORE DEL TORRIONE DI CHINON ATTRIBUITO AI CAVALIERI DEL TEMPIO.

via Cairoli n° 85, 47037 Rimini.
Traduzione di Adolfo Morganti.

Prefazione

All'interno di quel complesso e variegato fenomeno dispiegatosi lungo tutto questo secolo che è la rinascita, aldilà delle sirene di tutte le ideologie, di una cultura cattolica autentica e rigorosa (ossia pienamente tradizionale, senza essere "tradizionalista"), Louis Charbonneau-Lassay è un nome prezioso, anche se quasi sconosciuto alla maggior parte del pubblico di lingua italiana; persino l'esigua minoranza che ne conosce nome ed opera (e che si configura come tale proprio nell'essere già risolutamente altra *rispetto all'insieme dei valori e delle mode culturali dominanti) normalmente si ricorda di lui esclusivamente di riflesso, in primo luogo in quanto René Guénon lo citò, con un'ambiguità (presumibilmente involontaria) derivante dall'applicazione di categorie non del tutto congruenti con la tradizione cristiana, come tipico esemplare di una singolare specie spirituale in via d'estinzione, il rarissimo "esoterista cristiano"; oppure in maniera più propria come Autore di quella singolarissima* summa *di sapienza storico-religiosa e simbolica che è il magnifico, sempre citato ma singolarmente poco diffuso (e quindi, evidentemente, letto)* Bestiaire du Christ.

Eppure, aldilà di questi luoghi comuni, una conoscenza appena non superficiale dell'opera di questo Autore ci convince aldilà di ogni dubbio del suo valore, e del fatto che essa

costituisca una presenza spirituale e culturale di estrema importanza nell'intero panorama della cultura europea della prima metà di questo secolo, tale da giustificare senz'alcun dubbio la necessità e la fatica di una traduzione in lingua italiana, mentre rende il suo Autore degno di figurare con pari dignità (e limitandoci all'ambito della cultura cattolica), accanto ad un Romano Guardini, ad un Jean Daniélou e, per quanto concerne l'Italia, ad un Attilio Mordini, all'ultimo Papini, ad un Domenico Giuliotti.

Le peculiarità dell'opera di Louis Charbonneau-Lassay, che le restituiscono un'incredibile e provocatoria attualità, appaiono evidenti da un lato nella grande ampiezza della sua apertura mentale, culturale ed ermeneutica (come egli stesso scrive nella Prefazione al Bestiaire du Christ, "...non ho affatto esitato ad appoggiarmi talvolta sull'opinione di studiosi ed altri notabili, alcune opere dei quali non si pongono sempre nella stretta ortodossia cattolica o anche se ne allontanano totalmente"[1]*), e nello stesso tempo nel suo essere mille miglia lontano,* in primis *spiritualmente, dalle tante organizzazioni e tentazioni settarie, sincretistiche e neospiritualistiche che impazzavano in Francia, a partire dalla temperie illuministica, fin dagli anni successivi la prima Guerra mondiale, usando e strumentalizzando i nascenti studi storico-religiosi a fini polemici (normalmente anticattolici) e bassamente proselitistici. Una tentazione, questa, egualmente diffusa oggidì, che rende quindi ancor più necessaria una particolare chiarezza ed un discernimento severo, nella coscienza di dover reagire nettamente al pericolosissimo clima di generica accettazione di ogni forma di proposta o tesi a sfondo pseudo-spirituale, in modo attento e fondato, sempre in nome di una Verità che rende liberi.*

La costante attenzione di Louis Charbonneau-Lassay nei confronti della sapienza simbolica, colta immediatamente e correttamente come un prezioso patrimonio appartenente all'intera umanità, rende anche ragione di un ulteriore aspetto

*della sua personalità di studioso che lo rende per noi oggi ancor più interessante e stimolante: un'umiltà personale ammirevole (*humilitas *deriva da* humus, *e potrebbe essere tradotto con "senso della terra", del limite) che spiega il senso della natura schiva del suo carattere, e inoltre lo spinse verso un'esperienza religiosa personale intensa e coerente anche sul piano immediato dell'impegno sociale e politico, di cui seppe dare testimonianza in tempi e su temi "scomodi", se non addirittura pericolosi nel clima laicista della Francia del tempo*[2].

Quindi, Louis Charbonneau-Lassay appare un esempio antesignano di grande apertura culturale e spirituale nello studio dell'esperienza religiosa dell'umanità, anticipando alcuni aspetti propri della più avanzata storia delle religioni contemporanea[3]*, e ciò facendo proprio nel contempo un costante e sereno riferimento all'identità cattolica, radice di quella civiltà francese di cui egli si sentiva profondamente figlio: per cui, riprendendo una sua frase, oggi potremmo dire che il fine autentico del suo lavoro, durato decenni, si compendiasse realmente nell'*"...aiutare ad espandere una conoscenza più grande e precisa, una comprensione più certa dell'emblematica consacrata dai nostri padri al Redentore degli uomini"[4].

Forse proprio a causa di ciò, crediamo, il suo nome e la sua opera sono avvolti fin dagli anni '20 e '30 da un singolare e finora impenetrabile manto di disinformazione che spesso si tinge di inutili tinte mitologizzanti, ancor più fuorvianti e sterili di steccati, scomuniche e rimozioni ideologiche ormai obsolete ed inefficaci. Queste evemerizzazioni postume sono del tutto inutili nella prospettiva di una concreta condivisione dei valori trascendenti cui l'Autore si ispirò e, si può esser certi, sono sempre assai ben accette al mercato del Sacro e della cultura "esoterica" contemporanea, sempre alla ricerca di nuovi nomi, nuovi guru, *nuove sensazioni da consumare.*

Per Louis Charbonneau-Lassay questo sarebbe senza dubbio l'insulto ultimo, e nel contempo il fraintendimento più

radicale di una testimonianza pluridecennale nata, cresciuta e vissuta nella prospettiva di una pedagogia del senso, che si è abbeverata alla fonte inesausta del sempiterno Logos *di vita.*

Le scarne notazioni biografiche disponibili attorno all'Autore si sintetizzano velocemente: Louis Charbonneau-Lassay nacque a Loudun, nel Poitou, nel 1871, da una famiglia d'origine contadina di antiche radici locali. Insegnò in un istituto religioso in Vandea, presso i Fratelli di San Gabriele, e per un certo periodo di tempo accarezzò l'idea di entrare in questa stessa confraternita religiosa. Nota Nuccio d'Anna che egli "aveva mostrato interesse per l'archeologia, la numismatica, la preistoria, l'araldica, etc., tanto da diventare segretario della *Revue du Bas-Poitou* e collaboratore del *Bullettin des Antiquaires de l'Ouest*" [5]*: in queste prestigiose sedi pubblicò numerosi studi di numismatica, storia e preistoria celtica e gallo-romana, occupandosi nel contempo di folklore e religiosità popolare locale. In quegli anni, nel corso delle sue peregrinazioni nei territori del suo Poitou natale, della Vandea e dell'Anjou, raccolse un'inestimabile collezione di armi, gioielli, monete risalenti dall'epoca gallo-romana fino al medioevo, che utilizzerà ampiamente per la stesura delle sue opere. Sollecitato dall'allora Vescovo di Parigi, il Cardinale Dubois, che aveva avuto modo di apprezzarne l'impegno ed il rigore intellettuale sulla rivista* Le Rayonnement Intellectual, *a partire dagli anni '30 si dedicò completamente alle ricerche di simbologia, con particolare riguardo al simbolismo del Sacro Cuore di Gesù, integrando lo studio della secolare devozione religiosa legatasi a questo simbolo all'interno di una prospettiva metafisica profonda, autenticamente universale ed affatto individuale, come prova la sua partecipazione alla particolarissima ed emblematica attività dell'*Estoile Internelle[6]. *A questo proposito nota Georges Tamos, nella* Nota introduttiva *all'antologia di articoli di Louis Charbonneau-Lassay in lingua francese* L'ésoterisme de quelques symboles géometriques chrétiens, *che* "...cette activité érudite en recouvrait une autre, aussi intense bien que moins apparente pendant longtemps, tournée vers la recherche, la «queste» de ce qui pouvait subsister touchant le symbolisme et l'ésoterisme chrétiens, dont le rôle fut si important dans la vie spirituelle de nos pays, jusqu'à la Renaissance et parfois bien au-delà.»

Ma le vicissitudini della seconda guerra mondiale colpirono duramente l'opera del nostro Autore: il Bestiaire du Christ *fu stampato all'inizio della guerra, e la quasi totalità delle copie, assieme alle matrici originali delle moltissime incisioni su legno opera dell'Autore ivi incluse, bruciò assieme alla Casa editrice, a Bruges, durante l'invasione del Belgio.*

Louis Charbonneau-Lassay morì il 26 dicembre 1946, a Loudun nella propria antica magione, già appartenuta all'Ordine di Malta, e fu ivi sepolto quattro giorni dopo. Il suo migliore epitaffio è, crediamo, questa frase di Georges Tamos (cit.):

«Studioso modesto e coscienzioso, Louis Charbonneau-Lassay fu prima di tutto un cristiano esemplare, un grande cattolico, che non scese mai a patti con la mentalità moderna. Interamente votato al servizio della Fede ed alla ricerca della Verità, ci appare non tanto come un erudito contemporaneo, ma come un servo fedele della Cristianità di sempre.»

Le opere di Louis Charbonneau-Lassay non collettanee pubblicate in volume non sono molte: accanto alla sua opera più nota, il già citato Le Bestiaire du Christ *(1° Edizione, Parigi 1939, ristampato anastaticamente a cura delle Edizioni Archè di Milano nel 1980), durante la prima guerra mondiale pubblicò una vasta opera di carattere storico-archeologico locale, l'*Histoire des Châteaux de Loudun *che gli procurò un vasto riscontro presso l'ambiente specialistico degli studi archeologici locali francesi, cui l'opera si rivolgeva; in aggiunta vanno*

ricordati i progetti, mai giunti a conclusione, relativi alla stesura di un Vulneraire, *un* Floraire *ed un* Lapidaire du Christ, *che si sa esser stati almeno parzialmente impostati prima della morte dell'Autore; oltre a ciò bisogna ricordare le raccolte postume di saggi raccolti in volume, come la già citata* L'ésotérisme de quelques symboles géometriques chrétiens *(Paris 1985), mentre nella nostra prospettiva acquistano una peculiare importanza la miriade di collaborazioni alle più prestigiose riviste della cultura cattolica o semplicemente religiosa dell'Europa del tempo, come* Regnabit *(dal 1921 al 1929),* Le Rayonnement Intellectual *(dal 1930 al 1939),* Atlantis *etc. che si prolungarono per quasi vent'anni, ed i cui contributi, talvolta rivisti ed ampliati, andarono in buona parte a confluire all'interno delle opere maggiori, come appunto* Le Bestiaire du Christ.

Tra queste, la rivista più importante e su cui la collaborazione di Louis Charbonneau-Lassay lasciò il segno più profondo fu senza dubbio Regnabit, *fondata nel 1921 dal padre Anizan, dei Padri Oblati di Maria Immacolata, ed a cui il nostro Autore iniziò a collaborare a partire dal n°8 (gennaio 1922) proprio con i saggi raccolti nel presente volume.*

Regnabit *si presentò immediatamente come un mezzo pubblicistico teso ad un fine superculturale: attraverso la testimonianza scritta i diversi Autori desideravano collaborare ad un progetto comune di riscoperta dello spessore spirituale dell'eredità cristiana europea aprendosi anche ai contributi di qualificati esponenti non cristiani, come fu appunto il caso di René Guénon, che Louis Charbonneau-Lassay chiamò a collaborare alla Rivista nel 1925. Dal 1926* Regnabit *divenne l'organo informale della* Societé du Rayonnement Intellectual du Sacré-Coeur, *associazione culturale cui* "aderirono parecchi rappresentanti della gerarchia cattolica" [7].

In questa traduzione è stata rispettata completamente la scansione che Louis Charbonneau-Lassay volle dare al suo

studio sui graffiti templari di Chinon, originariamente pubblicata in due parti sulla Rivista Regnabit *nel suo primo anno di vita, ed esattamente nel n°8 (gennaio 1922) e nel n°10 (marzo 1922).*

I molti articoli di Louis Charbonneau-Lassay pubblicati su Regnabit *dal 1922 in poi sono stati recentemente rieditì in francese ed in successione cronologica in due Volumi (edizioni Gutemberg Reprints, Paris) che rappresentano un aiuto prezioso per chi voglia conoscere meglio l'opera dell'Autore. Su questa antologia abbiamo lavorato per questa traduzione.*

Ad ulteriore prova del rapporto diretto ed intimo, affatto intellettualistico e quasi meditativo che l'Autore era in grado di vivere nei confronti dell'oggetto dei propri studi, tutte le illustrazioni presenti nel testo sono opera dello stesso Louis Charbonneau-Lassay, con l'antica tecnica dell'incisione su legno: Ora et labora.

Adolfo Morganti

Note

1. A pag. 7 della 1° Edizione, Desclée, De Brouwer & C., Paris 1940.

2. Si devono citare a questo proposito i numerosi articoli che egli dedicò all'iconografia religiosa degli eserciti vandeani, pubblicati per la maggior parte su *Regnabit.* In lingua italiana, l'unico fra questi ad essere tradotto integralmente compare ne "*I Quaderni di Avallon*", n°20-21, *La rivoluzione francese,* Rimini 1989, pp. 163-180. Le Edizioni "Il Cerchio" hanno tuttavia in programma la stampa della raccolta completa di questi contributi, particolarmente utili per comprendere meglio le profonde valenze spirituali dell'insurrezione antigiacobina in Vandea, quasi del tutto ignote al pubblico italiano.

3. Ad esempio, in riferimento al rapporto tra cristianesimo e religioni pre-cristiane ebbe a scrivere che, al fine di sviluppare una comprensione in profondità dei simboli, egli si era attenuto sia al passato pre-cristiano che a quello cristiano degli stessi, "*poichè molto spesso il primo illumina il secondo, e svela l'origine prima dei significati cristici del simbolo*" (*Prefazione* a *Le Bestiaire du Christ*, cit., p. 7).

4. Idem.

5. N. d'Anna, *René Guénon e le forme della Tradizione*, Il Cerchio, Rimini 1989, p. 133.

6. Attorno all'*Estoile Internelle* ed all'ambiente ad esso prossimo, vedi N. D'Anna, cit., pp. 132 e segg., nonchè i rimandi bibliografici ivi indicati.

7. Idem, p. 135.

I

Non abbiamo intenzione, in questa sede, di riscrivere la storia dell'Ordine del Tempio; ricordiamo unicamente che esso fu istituito in vista della difesa militare delle conquiste territoriali ottenute con la prima Crociata e per la protezione dei pellegrini europei che si dirigevano verso i venerati santuari della Terrasanta.

Per circa duecento anni l'Ordine del Tempio giustificò eroicamente, per mezzo della generosa effusione del proprio sangue in tutti gli scontri d'Oriente, i favori prodigatigli da Papi e sovrani e le ricchezze immense che ricevette da principi e signori d'Occidente i quali, non potendo andare a guerreggiare personalmente in Palestina, vi si facevano rimpiazzare da doni generosi a favore di coloro che avevano votato la propria esistenza ai combattimenti senza tregua della Guerra Santa. Al Gran Maestro del Tempio erano riconosciuti potenza, privilegi e rango di un sovrano.

Questa prosperità materiale, e l'inattività militare cui l'Ordine si abbandonò negli ultimi trentacinque anni della propria esistenza, ne causarono la perdizione. Distogliendosi dalla santa via tracciata dalla propria Regola e dall'obiettivo che essa imponeva al loro zelo in modo chiaramente definito, i vertici dell'Ordine, approfittando delle sue immense ricchezze,

si diedero all'aggiottaggio e divennero in pratica i banchieri di molti Stati d'Europa, che collocarono di fatto sotto una sorta di tutela finanziaria. Alcuni principi, e particolarmente Filippo IV di Francia se ne adombrarono, e quest'ultimo, spinto si dice soprattutto dai consigli dei suoi Legisti, si risolse a provocare la distruzione dell'Ordine.

Un lassismo incontestabile e pressochè generale, nonchè numerosi disordini, isolati ma attestati, servirono a piacimento i nemici del Tempio. In diverse commanderie, soprattutto in terra di Francia, alcuni cavalieri avevano portato con sè dal proprio soggiorno nei paesi d'oriente alcune dottrine perniciose e pratiche più o meno occulte di derivazione eretica, gnostica, manichea, catara, luciferina etc., mentre la licenza nei costumi aveva seguito da presso gli errori nella fede; d'altro canto alcune cerimonie praticate in qualche commanderia, basate su di un simbolismo equivoco o categoricamente abominevole, servirono come pretesto per le peggiori accuse di sacrilegio, idolatria, magia ed altre turpitudini.

Al termine di un'inchiesta generale ordinata da papa Clemente V, che risiedeva in Francia, la sorte dell'Ordine del Tempio fu messa nelle mani dei Padri del Concilio di Vienne (nel Delfinato) i quali, constatandone la decadenza della disciplina e i suoi reali torti, e riconoscendo nel contempo che esso non rispondeva più all'obiettivo che l'aveva visto sorgere, credettero opportuna la sua soppressione. Questa fu proposta da Clemente V in un concistoro segreto nell'ottobre del 1311, e la bolla relativa fu pubblicata l'anno seguente.

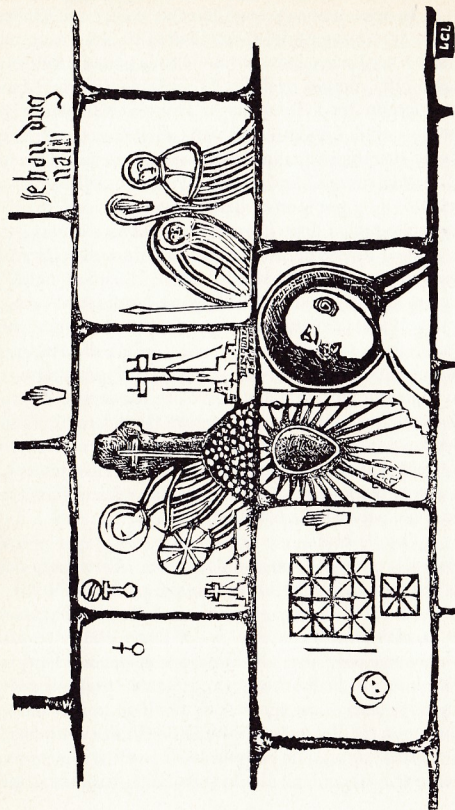
Filippo il Bello non aveva affatto atteso la decisione pontificia per trascinare i Templari, con diverse motivazioni più o meno speciose, davanti alla giustizia secolare; a partire dal 1307 si era impadronito di loro facendo arrestare nel medesimo giorno, il 13 ottobre, tutti i Templari trovati nel proprio regno ivi compreso il Gran Maestro dell'Ordine Jacques de Molay che aveva fatto giungere da Cipro, sua residenza abituale, col

pretesto di elaborare assieme a lui i piani di una futura crociata.

In quel tempo papa Clemente soggiornò per sei mesi presso il monastero dei Cordeliers di Poitiers, mentre il re di Francia per l'occasione aveva eletto la propria residenza nella stessa città, presso i religiosi Giacobini. Il Gran Maestro e i maggiorenti fra i Templari di Francia, settantadue persone, furono quindi condotti alla volta di Poitiers, ma Jacques de Molay si ammalò mentre passavano dal paese di Chinon e tutti i Templari furono imprigionati all'interno delle torri del locale castello; il re, per motivi rimasti oscuri, li lasciò in quel luogo per molto tempo dopo la guarigione del loro capo.

Nell'agosto del 1308 i Templari furono ivi interrogati dai cardinali Béranger Frédali, Étienne de Susy e Landolfo Brancaccio, delegati dal Papa. Appena terminata l'inchiesta gli eminenti prelati riammisero i prigionieri alla partecipazione ai Sacramenti, e in una lettera scritta prima di lasciare Chinon intercedettero in loro favore presso re Filippo; tuttavia nell'anno seguente un parlamento secolare riunitosi a Tours, in cui predominava l'influenza dei Legisti, li condannò all'unanimità. Benchè dopo alcuni mesi di segregazione gli sventurati prigionieri non si facessero più illusioni, da quel giorno compresero di essere perduti, e potevano già intravedere i sinistri bagliori dei roghi accesi sulle isole della Senna[1].

Ora, la tradizione di Chinon vuole che nel castello che costituì la gravosa cornice delle loro terribili angosce sia rimasta un'impressionante testimonianza dei pensieri di pietà e pentimento in cui le loro anime cercarono la forza della rassegnazione, un elemento di consolazione di fronte alla disperazione del momento, e per l'altra vita una sorgente di confidente speranza nella bontà di Colui che, solo ad essere infallibile nel proprio giudizio, lascia così spesso predominare la Sua misericordia sulla giustizia. Per questo la tradizione locale attribuisce ad uno di questi sventurati un complesso di graffiti, disegni profondamente scavati con un coltello sulla muraglia interna del grande

Il graffito detto "dei Templari" nel torrione del castello di Chinon (Dip. Indre et Loire)

mastio di Coudray, cuore della fortezza di Chinon, in cui senza dubbio erano relegati i più eminenti fra i cavalieri prigionieri *(figura 1)*.

Ecco cosa afferma attorno a questi graffiti il più recente ed il meglio informato tra gli storici di Chinon, Gabriel Richaud, avvocato del foro della città:

"... *Si possono notare... scavati nella pietra, alcuni segni, caratteri, disegni grossolani. Cinque parole in lettere gotiche sono le uniche leggibili:* Je requir à Dieu pardon. *Ancora, vi si distingue qualche raffigurazione di blasoni, delle croci, dei profili di personaggi prosternati. Uno fra di essi ha un abito insieme ecclesiastico e militare: una lunga veste, scudo e spada.*

Queste iscrizioni sono sicuramente da ascriversi ai cavalieri del Tempio..." [2]

Aggiungiamo che la principale figura del complesso di incisioni non è affatto citata nella breve descrizione che ne fa Gabriel Richaud. Si tratta di un cuore inciso assai profondamente con estrema cura, tutto circondato da raggi da esso irradiantisi, e pare del tutto impossibile che nelle intenzioni dell'incisore non si trattasse dello stesso Cuore di Cristo Gesù. Tutto ci porta a crederlo: la gloria raggiante che lo circonda, le sue dimensioni, la perfezione dell'esecuzione e la profondità dell'incisione nella pietra, che supera di molto quella delle altre figure *(figura 2)*.

Figura 2: Sezione della pietra su cui è inciso il cuore.

Inoltre un particolare di un altro soggetto, inciso vicino a questo cuore, ci conferma nettamente che il pensiero dell'autore era rivolto in particolare verso la ferita provocata dalla lancia del legionario romano al fianco del Redentore: la croce alzata, il cui zoccolo a gradini reca le parole in gotico *ie requier a dieu pdon*, è accompagnata dai chiodi, dalla canna e dalla lancia; e quest'arma è inclinata in modo tale che il ferro colpisca la croce all'altezza esatta in cui si trova il fianco della Vittima espiatoria; e sul palo stesso della croce un'incisione molto netta, indiscutibilmente intenzionale, sembra simboleggiare proprio la ferita al costato *(figura 3)*.

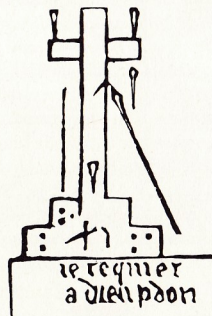



Figura 3: Dettaglio di una delle figure del complesso graffito.

Non si può trarre alcun argomento contro la nostra tesi dal fatto che il colpo di lancia sia raffigurato sul lato sinistro della croce: non siamo di fronte al lavoro di un artista professionista, a conoscenza delle usanze relative all'iconografia sacra, ma in presenza dell'opera commovente di uno sfortunato prigioniero che esteriorizza la propria preghiera, il pentimento

dei propri errori e peccati, l'affidarsi alla bontà del Salvatore.

Consideriamo quindi il cuore del graffito di Chinon come una sicura raffigurazione del Cuore di Gesù. Per quanto concerne la sua datazione all'epoca del processo contro i Templari, essa sembra accertata anzichè contestata - oltre che dalla costante tradizione che l'ha sempre ritenuta opera di uno fra essi - dai caratteri gotici che vi si trovano: *ie requier à dieu pdon* e, più in alto sul muro, un nome che è forse quello dell'incisore e che l'erosione della pietra rende purtroppo non comprensibile: *JEHANDUGUAL*... Si tratta sicuramente della più antica rappresentazione del sacro Cuore nota fino ad oggi in Francia e forse in tutto il mondo, benchè ce ne sia stata segnalata un'altra, in Belgio, che sarebbe all'incirca contemporanea (?).

E' da notare anche come a partire dall'epoca dei Templari il pensiero cristiano, orientato dalla grande devozione del secolo precedente verso le Cinque Piaghe del Salvatore, si volga in modo particolare verso il Suo Cuore, centro delle sue sofferenze e sorgente naturale del Sangue redentore. E' soprattutto a questo titolo che gli autori del tempo si soffermano sulla Piaga del costato, mentre va ricordato che essa fu la culla mistica della Chiesa: lo attesta in primo luogo lo stesso Clemente V nelle sue *Costituzioni* [(3)], e poi i Padri di quel Concilio di Vienne che nel 1311 sopprimerà l'Ordine del Tempio. Pochissimo tempo dopo la segregazione dei prigionieri di Chinon il Cuore di Gesù è letteralmente indicato, grazie alla penna di Arnaut Vidal de Castelnaudari, nella magnifica preghiera del signore de la Barre che il Reverendo P. Anizan ha così magistralmente commentato per i lettori di "*Regnabit*" [4]:

Et quan tu fust martz, Senher, après
Ton Cor partit ab fere de lansa

(Quando tu fosti morto, Signore, allora
il Tuo Cuore fu aperto dal ferro di lancia).

(corsivo dell'Autore)

Questi versi furono scritti nel 1318, nel momento in cui da appena quattro anni si erano raffreddate le ceneri dei roghi su cui i Templari furono arsi vivi. Perchè, essendo contemporaneo di Arnaut Vidal, il cavaliere che incise sul muro della prigione la croce del Salvatore e gli strumenti delle sue sofferenze mortali, che inclinò la punta della lancia verso il sito che il suo Cuore occupava sulla Croce, non avrebbe dovuto pensare di raffigurare il Cuore stesso e di circondarlo di raggi trionfanti che, a partire dalla sua epoca, divennero l'emblema mistico, speciale e riservato, dello stato glorioso?

Il graffito di Chinon suggerisce anche un'altra annotazione: è noto che una fra le principali accuse lanciate contro i Templari dinanzi ai Tribunali ecclesiastici e reali fu quella di rinnegare la divinità di Cristo e di insultare la Croce, considerata unicamente come un vergognoso patibolo di cui ogni cristiano avrebbe dovuto avere orrore; in ciò venivano ricollegati con le sette di derivazione orientale dei Catari, dei Bogomili e dei Luciferini. Senza allontanarci dalla regione di cui ci stiamo occupando, ci sono rimasti due documenti che sembrano ricondurci a questi empi errori: presso la commanderia ludunese di Moulins, parrocchia di Bournan, il fratello André di Mont-Loué, cavaliere, dichiarò nel corso dell'inchiesta pontificia di aver visto accogliere nella cappella della stessa commanderia la professione di ingresso nell'Ordine del cavaliere Guillaume de saint-Benoit, il quale rinnegò tre volte Gesù Cristo e sputò sulla Croce[5]. D'altra parte il Museo degli Antiquari dell'Ovest, a Poitiers, possiede una curiosa scultura proveniente dalla commanderia di Mongaugier, raffigurante un cavaliere a cavallo mentre si allontana, volgendo le spalle, dal Salvatore, rappresentato nell'atteggiamento abituale del Crocifisso, ma *senza croce*[6]. Fu per protestare contro il disprezzo del legno redentore rinfacciato ad alcuni suoi compagni che nella sua pia opera

l'incisore di Chinon raffigurò in primo luogo tre volte la Santa Croce e su di essa l'indicazione delle Cinque Piaghe, e che la ripetè per la quarta volta sul muro di fronte, ancora più completamente attorniata da altri simboli, poichè vi si vede la colonna della flagellazione e il trionfale "Sole e Luna"? Noi lo crediamo.

Altri segni dell'incisione in questione per noi restano un mistero: una mano aperta e raddrizzata, come per prestare giuramento, è rappresentata tre volte come sugli stateri d'oro della tribù gallica dei Pictones, con cui beninteso non può avere alcun rapporto, a meno che si tratti semplicemente in entrambi i casi di un simbolo di comando. Ma quale significato può avere la figura incisa dinanzi al personaggio inginocchiato, una specie di globo su un piede a forma di **T**? E perchè l'autore ha inciso fra i raggi che s'irradiano dal Cuore, un blasone in cui si vede il fiore regale di Francia?

Di fianco al Cuore raggiante una specie di scudo o stendardo, partito, riporta nei suoi quattro quarti la medesima figura araldica che è possibile vedere sullo scudo del personaggio inginocchiato più in alto. Come singolare coincidenza, lo stesso motivo si trova anche sullo scudo scolpito a capo della statua funeraria di un Templare della commanderia di Roche, presso Poitiers[7], e l'abbiamo personalmente scoperto su di un cartiglio orbicolare della commanderia del Tempio di Mauléon (Deux-Sèvres). Esso possedeva forse un senso speciale nell'araldica specifica dell'Ordine del Tempio? Chi lo potrà dire?

Ad ogni modo, questo raffronto ci sembra comprovare quanto sostiene la tradizione di Chinon per quanto concerne l'origine e la data del graffito di cui ci siamo occupati, scrigno di uno tra i più curiosi e preziosi documenti dell'iconografia del Cuore di Gesù.

Nota complementare:

Il muro interno del mastio di Chinon, che reca inciso per mezzo di una lama il graffito che abbiamo segnalato è in calcare oolitico, dalla grana fine e compatta. La superficie occupata dal complesso graffito può essere inscritta in un rettangolo di 85 cm. di lunghezza per 75 di altezza. Il solo Cuore radiante, senza la sua aureola di raggi, misura 11 cm. di altezza.

II

Nel numero dello scorso gennaio di *Regnabit* abbiamo pubblicato la riproduzione del graffito murale del mastio di Coudray a Chinon, in cui appare un cuore raggiante circondato da personaggi e segni enigmatici.

Ho intagliato quell'immagine dopo un semplice rilevamento a vista, fatto nella cattiva luce di un giorno di pioggia che rendeva la sala ove si trova il graffito, già scarsamente luminosa, ancor più oscura. Dopo di allora il distintissimo direttore dell'Hiéron di Paray, M. de Noaillat si è recato a Chinon e là, di fronte all'opera e col suo *Regnabit* in mano ha comparato l'originale ed il disegno; poi spontaneamente si è premurato di assicurare a *Regnabit* che la riproduzione pubblicata è del tutto esatta, cosa di cui gli sono assai grato.

Tuttavia ho voluto in questi ultimi giorni rivedere il graffito di Chinon in un giorno di sole, e nell'ora in cui i suoi raggi, di fronte alla porta, rischiarano con una chiarezza obliqua i tratti scavati, facendoli risaltare pienamente. In tal modo ho potuto correggere una differenza di proporzioni fra due figure, d'altronde di scarsa importanza, e rilevare alcuni piccoli dettagli che inizialmente mi erano sfuggiti, in primo luogo un **I H S** in gotico corsivo davanti al personaggio inginocchiato che regge col braccio sinistro uno scudo.

Riporto questa nuova e definitiva rappresentazione nelle tavole incluse in queste righe, che riproducono più in grande la parte principale del prezioso graffito murale del castello di Chinon.

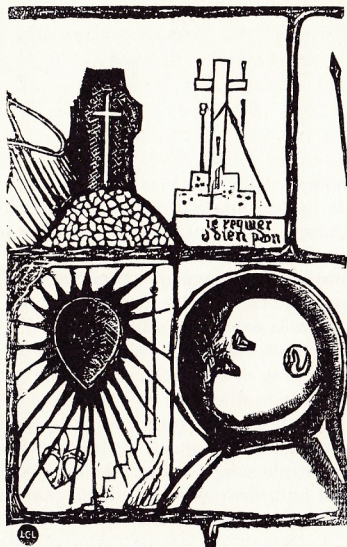



Figura 4: Parte centrale del graffito del torrione di Chinon, attribuito ai Templari. Il volto del personaggio è stato putroppo mutilato. (Incisione su legno dell'Autore)

Il primo articolo ad esso dedicato[8] è valso al suo autore un afflusso veramente considerevole di lettere, che testimoniano l'interesse provato dagli eruditi cattolici per l'iconografia del Sacro Cuore.

Fra tutte, una sola di esse rifiuta risolutamente di riconoscere nel cuore rappresentato a Chinon quello di Gesù Cristo. Siccome tale opinione si fonda unicamente sulla pretesa impossibilità teorica di una rappresentazione del Cuore divino agli inizi del XIV secolo, essa si modificherà spontaneamente, almeno spero, quando *Regnabit* avrà facilmente provato che un'indiscutibile iconografia del Cuore di Gesù ha veramente preceduto, di molto più di un secolo, il suo culto liturgico.

D'altronde non esiste impossibilità cronologica, almeno così mi sembra, che possa reggere di fronte a questi fatti, di una realtà materiale incontrovertibile:

a) il Cuore di Chinon è posto al centro di una gloria raggiante; questo, all'interno di una composizione in cui ogni cosa è preghiera ardente, supplica e riparazione, gli conferisce un'importanza talmente superiore alle altre figure che non potrebbe essere associata ad alcun cuore umano.

b) tracciando la propria opera l'incisore pensava certamente alla piaga del Fianco divino, in quanto in due punti di essa compare la lancia puntata verso il punto occupato sulla Croce dal fianco del Salvatore crocifisso.

c) questo Cuore raggiante di gloria è contemplato da un personaggio il cui carattere di santità è indiscutibilmente attestato dall'aureola che l'avvolge e, pertanto, questo cuore non può essere che Quello del Salvatore.

Un altro corrispondente mi scrive: se l'oggetto rappresentato è realmente un cuore, allora certamente non potrà essere che il Cuore divino; ma non potrebbe trattarsi piuttosto di uno scudo cavalleresco?

Con grande sicurezza rispondiamo negativamente. Uno scudo raggiante, su cui non compare alcun blasone - poichè la superfice incisa è stata lisciata con estrema cura - non avrebbe alcun senso possibile; inoltre, uno scudo rappresentato per

mezzo di un'incisione non presenterebbe, non potrebbe avere quella forma straordinariamente concava. Si confronti la sezione orizzontale di questa figura *(figura 5)*: assieme alla sezione verticale della stessa figura *(vedi figura 2, a pag. 19)* fa risaltare come l'ipotesi dello scudo sia inaccettabile.

Figura 5: Sezione orizzontale del Cuore divino.

Sappiamo bene come questa stessa curvatura fu data talvolta a scudi araldici del XIII e XIV secolo: sulle arcate del mastio di Chinon, nella stessa sala in cui si trovano le incisioni attribuite ai cavalieri del Tempio, alcuni cavalieri nella stessa epoca hanno inciso il proprio stemma, e uno fra essi ha dato al proprio scudo una forma cordiforme *(figura 6)*.

Figura 6: Incisione su legno di Louis Charbonneau-Lassay.

In questo caso non vi è nessun dubbio: si tratta di un blasone, e nulla di più: i tre galloni nel campo e il giglio al vertice ne sono conferma; il tratto con cui è incisa questa

raffigurazione è profondo solo quattro millimetri, ed è normale. Nel caso del grande graffito non vi sono parimenti dubbi, si tratta di un cuore: la forma della concavità e la sua profondità, che raggiunge i *38 millimetri* impediscono di pensare ad altro. In questo caso non si tratta semplicemente di un'incisione, ma di una scultura concava. Solamente la croce situata sopra al cuore e l'aureola che circonda il profilo della testa del santo posseggono una profondità quasi uguale. Queste tre figure sono quindi state considerate dall'incisore come le più importanti dell'opera.

Altri due corrispondenti, pur accettando la tesi che il cuore di Chinon rappresenti l'immagine del Cuore di Gesù, spostano la questione su un altro terreno, e scrivono: tuttavia voi non possedete la prova definitiva che la tradizione di Chinon, che attribuisce l'incisione ad uno dei Templari prigionieri a Coudray, sia adeguatamente fondata. Una prova definitiva? Certamente non la possediamo.

E aggiungo che non mi sembra necessario che sia stato un Templare a tracciare il cuore di Chinon perchè esso sia riconosciuto come immagine del Cuore di Cristo Salvatore.

Non è mia intenzione in questa sede dedicarmi all'iconografia dell'Ordine del Tempio, né a quella del castello di Chinon, ma a quella del sacro Cuore di Gesù Cristo. Se il cuore dalla divina irradiazione è opera di uno fra i Templari che furono incarcerati nella torre in cui esso si trova, abbiamo in mano la data precisa della sua esecuzione, il 1308. Al contrario, nel caso in cui esso sia dovuto al coltello di un prigioniero qualunque, dobbiamo cercarne la data d'esecuzione altrove; ancor meglio di ogni altra particolarità del graffito, è la paleografia delle iscrizioni che vi si trovano che può svelarcela con buona approsimazione.

Se ne leggono due: *ie requier a Dieu pardon*, ed una firma: *iehan Dugua...* (ad un nuovo esame ho notato che questo nome è ripetuto in maniera più leggibile, con una piccola

scrittura dalla stessa forma, più in alto sul muro: *J. Duguabil* o *Duguahel*). A proposito di queste iscrizioni ho consultato alcuni colleghi archeologi, epigrafisti più qualificati del sottoscritto; uno fra essi ritiene che la firma potrebbe essere un po' meno antica dell'iscrizione penitenziale: questa non svelerebbe dunque il nome dell'incisore, come sembrava dapprima naturale supporre.

Ma la frase *ie requier à Dieu pdon* fa certamente parte integrante ed inseparabile del soggetto del graffito. Ora, la forma delle lettere con cui è composta non impedisce affatto di attribuirla alla prima parte del XIV secolo. La riportiamo incisa da un calco eseguito direttamente *(figura 7)*.

Figura 7: Incisione su legno di Louis Charbonneau-Lassay.

La data del graffito non sarebbe quindi spostata sensibilmente anche se esso non fosse opera di uno dei Maestri del Tempio.

E il mio corrispondente aggiunge:

"*Sono state create di sana pianta tante tradizioni nel corso del XV secolo!...*" A dir la verità quest'epoca fu assai immaginifica, ma essa non avrebbe potuto applicare al graffito di Chinon un'origine del tutto fantasiosa, benchè verosimile,

che nel caso in cui l'incisione oggetto di queste fantasie fosse stata già allora così antica da far dimenticare il suo autentico autore; ed ecco che in tal modo veniamo rinviati verso il XIV secolo.

Sicuramente, oltre ai vertici del Tempio, altri prigionieri hanno occupato la torre di Coudray; due anni prima del loro incarceramento lo stesso governatore che li ebbe in custodia, Jean de Jeanvelle, vi deteneva ancora da quattro anni in nome del re Robert figlio di Guy, conte di Fiandra; e numerosi cavalieri francesi e inglesi vi furono rinchiusi durante la guerra dei Cent'anni. Ma né Roberto di Fiandra né i cavalieri prigionieri di guerra erano verosimilmente minacciati di morte e pertanto - benchè tutti gli uomini ne abbiano bisogno - non sembra avessero avuto particolari ragioni di implorare così ostensibilmente il perdono divino; le ragioni dei Templari erano ben altrimenti fondate!

Lasciando il graffito di Chinon, Mr. de Noaillat mi scrive: "*Che pressante appello alla misericordia!...*" e dinanzi alla mia riproduzione dell'incisione un eccellente pittore, certamente buon psicologo ma affatto mistico recentemente ha detto: "*tutta questa composizione trasuda angoscia, e grida pentimento*". Queste due parole, una l'eco dell'altra, danno la nota giusta.

Concretamente siamo in possesso di una tradizione locale ancora indiscussa. Cosa può valere da un punto di vista critico?

Esattamente quello che valgono tutte le tradizioni sull'origine di un'opera il cui autore non è comprovato da una documentazione sicura e probante; il che significa che non la si può rigettare come falsa che sulla base di documenti contrari egualmente espliciti e probanti.

In assenza sia degli uni che degli altri, prima di accettare completamente la tradizione locale di Chinon - perlomeno fino a migliori informazioni, e con le riserve che il titolo "Il Sacro Cuore del torrione di Chinon *attribuito* ai Cavalieri del Tempio" comporta - senza alcun partito preso ho cercato all'interno della

composizione stessa del nostro soggetto:

1 - Cosa potrebbe invalidarla.

E non vi ho trovato nulla (poichè non si può prendere in considerazione lo stupore che sarebbe sempre causato dalla scoperta di un documento autentico, con una data al di sopra di ogni sospetto; e tale stupore sottolineerebbe unicamente la nostra precedente insufficenza nella documentazione).

2 - Cosa potrebbe al contrario trovarsi in essa in grado di accordare la tradizione con la verosimiglianza.

A questo proposito, a rischio di ripetermi, ho notato che:

a) la composizione nella sua interezza è permeata di un particolarissimo carattere di pietà cristiana e mistica, uno «stile», se mi è concesso il termine, tanto ermetico quanto ieratico, che del suo autore rivela un'abitudine visuale nei confronti delle rappresentazioni dell'iconografia sacra. E tutto ciò appare più naturale nello spirito e nella mano di un Monaco-Cavaliere del Tempio che dentro l'elmo secolare e nella lama di uno di quegli eroici schermidori che furono i baroni feudali della guerra dei Cent'Anni.

b) l'epigrafia della frase *Ie requier à Dieu pdon* non contraddice la data attestata dalla tradizione.

c) quello che è possibile pensare avrebbe dovuto essere lo stato d'animo dei capi del Tempio, riguardo alla sorte del loro Ordine e delle proprie persone nella loro situazione al castello di Chinon, particolarmente grave ed inquietante, s'accorda pienamente con l'impressione che produce «il grido di pentimento» e «il pressante appello alla misericordia» di questa composizione, «che trasuda angoscia».

d) ho rintracciato nel graffito di Chinon delle figure araldiche rilevate anche su alcune sculture lapidarie non dubbie nelle Commanderie del Tempio di Roche (Vienne) e del Tempio di Mauléon (Deux-Sèvres).

e) e, Dio mi perdoni, oso aggiungere che mi si assicura che alcune branche della Framassoneria si vantano di aver conservato all'interno dei propri riti, gradi e simboli, alcune particolarità che le deriverebbero da un gruppo di antichi Templari che si sarebbero costituiti clandestinamente come una società segreta dopo la dissoluzione ufficiale dell'Ordine, ed in seguito confluita nella Massoneria (?). Se questo è vero i gruppi di tre punti, ripetuti non tre ma in realtà quattro volte sui gradini della croce al centro del graffito, darebbero un'apparenza di consistenza perlomeno bizzarra sia alle pretese storiche dei Massoni che, ed è quanto ci interessa di più in questa sede, alla tradizione di Chinon.

Ecco perchè, naturalmente fino a prova contraria, ritengo che l'opinione che attribuisce alla mano di un Templare l'incisione di cui ci occupiamo, e che lo storico locale Gabriel Richard sostiene senza dubbi né riserve nel brano della sua *Histoire de Chinon* citato in gennaio, debba essere accettata invece che rifiutata.

E questo è anche il parere più diffuso, accanto a tre eccezioni, fra i numerosi lettori di *Regnabit* che hanno voluto renderci manifesto il loro parere.

Uno fra essi, un erudito e buon artista, in sostanza ci scrive che vedrebbe volentieri nei personaggi enigmatici raffigurati nel graffito dei Santi dell'Ordine di Citeaux, fratelli spirituali dei Templari, ed è un fatto che costoro recano il nimbo, caratteristico dei santi. Il principale fra essi, secondo l'ipotesi esposta, sarebbe San Bernardo, che fu in vita il legislatore e grande amico dell'Ordine del Tempio, in quel tempo tanto idealmente

bello!

In effetti in seguito l'Ordine conservò nei confronti del santo fondatore di Citeaux un culto particolare ed un'evidente riconoscenza. Ufficialmente questa gratitudine si traduceva in questo passaggio del giuramento che i Gran Maestri dell'Ordine pronunciavano dopo la loro elezione: "*Non rifiuterò... principalmente ai Monaci di Citeaux ed ai loro Abati, come se si trattasse di nostri fratelli e compagni, alcun soccorso...*"

Ed in ragione di questo reale patronaggio di San Bernardo sull'Ordine Templare che l'autore dell'incisione l'avrebbe ivi raffigurato in contemplazione del Cuore di Gesù, come a domandare al santo Abate di presentare al Cuore misericordioso del Salvatore il proprio pentimento e la propria grande speranza di perdono, nonchè la sorte del proprio Ordine e di sè stesso [9].

Questa interpretazione potrebbe in effetti applicarsi con verosimiglianza ai santi del graffito di Chinon, con l'unica eccezione di colui che appare inginocchiato e porta al braccio uno scudo blasonato, poichè in tal modo esso appare meno un cistercense che un guerriero di alto rango.

In questa figura potrebbe riconoscersi l'effigie dello stesso fondatore dell'Ordine del Tempio, Hugues de Payens, che in verità non fu mai canonizzato ufficialmente, ma che in quel tempo doveva essere oggetto di un culto, a titolo di venerabile Servo di Dio, interno all'Ordine, come accadde nel caso del Beato Gérard Tunc de Martigues, fondatore dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni di Malta e del Beato Robert d'Arbrissel, fondatore dei Benedettini di Fontevrault, prima che il loro culto fosse autorizzato dalla Chiesa come culto pubblico.

Per quanto concerne poi il senso intrinseco che l'incisore aveva attribuito ad ognuna delle diverse figure più o meno geroglifiche all'interno del graffito di Chinon: mani tagliate ed aperte; sigle in cui un Tau è sormontato da un cerchio; blasoni grembiati e così via, non spero affatto che se ne possa mai penetrare il mistero. Forse delle ricerche all'interno dei resti

delle antiche commanderie del Tempio portrebbero condurre alla scoperta di figure simili a queste, dando in tal modo all'intera incisione di Chinon una più certa attribuzione d'origine.

Riassumendo dal principio, la tradizione di Chinon attorno ai Templari costituisce l'unica base che consente di osare un'interpretazione generale del complesso graffito di Coudray, ed è unicamente questa che ci consente di datare al 1308 il Cuore di Gesù che vi si trova raffigurato; ma anche aldilà di essa è possibile comunque attribuirlo al XIV secolo.

In conclusione, un ricordo storico: un altro personaggio, ben più celebre di Robert di Fiandra, Jacques de Molay e gli altri Maestri del Tempio soggiornò un tempo nel mastio di Coudray; in effetti Giovanna d'Arco abitò in questa torre, a circa venti passi dalla dimora regale occupata allora da Carlo VII, dall'8 marzo 1429 fino al 20 aprile, giorno in cui lasciò Chinon. E' del tutto impossibile che, passando ad ogni ora dinanzi al Cuore raggiante di questa singolare incisione, che non doveva essere per lei un mistero incomprensibile, la santa Liberatrice non si sia fermata di fronte ad esso per contemplarlo, assieme al santo aureolato di pietra, per raccomandare alla sua amorevole bontà il regale Fiore di Francia che traspare nel suo glorioso irraggiamento.

E da quel tempo l'umile graffito di Chinon unisce nel pensiero del credente il più divino Oggetto della Pietà cristiana alla più grande Storia.

Nota addizionale:

Al momento di andare in stampa ricevo da un erudito medievista di Parigi una lettera lusinghiera che avrei voluto riportare in questa sede per intero.

Quanto meno bisogna citarne la parte generale:

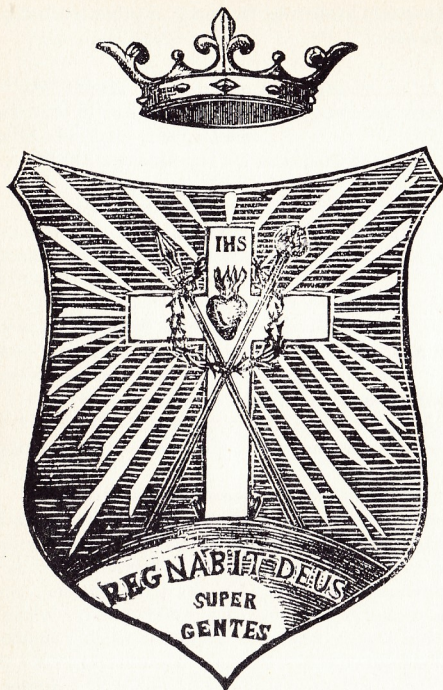
"In mancanza di documenti storici positivi concernenti questo graffito, è giocoforza far riferimento ai suoi elementi costitutivi ed ai dati convergenti dell'erudizione in grado di esplicitarli.

La mentalità medievale, tutta nutrita di simbolismo - in poesia, in letteratura sia profana che religiosa, in architettura, pittura e scultura, in araldica etc. - vi si riflette in maniera impressionante.

Così come si presenta - ed aldilà di interpretazioni cabalistiche, in questo caso inverosimili - esso è in tutti i dettagli di argomento strettamente religioso, e conforme alla tradizione che lo riguarda.

Opera di fantasia, concepita senza alcun dubbio progressivamente, man mano progrediva l'esecuzione, non possiamo esigere da essa un'assoluta simmetria materiale come di fronte ad un'"opera d'arte" iniziata secondo le regole tecniche consuete. Pertanto, malgrado ciò, per quanto concerne il suo significato vi si riscontra un simbolismo completo ed assai armonioso, anche all'interno del clima allegorico dei secoli XIII e XIV. A quel tempo, i monaci e gli ecclesiastici ne erano impregnati..."

Questi concetti sono in perfetto accordo con quanto esposto nelle pagine precedenti. Nel contesto, riconoscono come possibile l'attribuzione del graffito di Chinon al XIV secolo, anche indipendentemente della tradizione che lo attribuisce ad uno dei Cavalieri del Tempio. E' in primo luogo di questo che prendo atto.

Loudun (Vienne)

Incisione su legno di Louis Charbonneau-Lassay.

Note

1. *L'Autore allude in questo passaggio alla nota morte del gran Maestro Jacques de Molay e di altri trentasette dignitari dell'Ordine del Tempio, che furono appunto bruciati vivi come relapsi da emissari di Filippo il Bello il 13 marzo 1314, per aver rigettato come false, sia pure* in extremis, *tutte le precedenti confessioni che attestavano la colpevolezza dell'Ordine (NdT).*

2. Gabriel Richaud, *Histoire de Chinon*, Paris, Jouve 1912, p. 68.

3. I. *In lib.* I, cap. 1, tit. I.

4. F. Anizan, *La bela preguyera del senher de la Barra*, in "*Regnabit*", ottobre 1921, pp. 344-349.

5. *Procés des Templiers,* Paris 1841-1851, in *Collection de Documents inédits sur l'Histoire de France*, tomo II, p. 104.

6. A. de la Bouraliere, *Deux souvenirs des Templiers*, in "*Bull. des Antiq. de l'Ouest*", Ann. 1901, I tr.

7. Presso il Museo lapidario degli Antiquari dell'Ovest, a Poitiers.

8. *Riprodotto a pag. 15 del presente Volume (NdT).*

9. E' noto che San Bernardo e il suo pio amico Guillaume de Saint-Thierry, morto verso il 1150, furono fra i primi a celebrare il Cuore divino e ad indicarlo alla pietà medievale, non solamente come parte del corpo di Gesù Cristo colpita dalla Lancia sul Calvario, ma come centro e focolare dell'Amore redentore, al punto tale che si è a lungo attribuito al santo di Citeaux il magnifico Inno "*Summi regi Cor aveto*", e lo si è considerato tra i maggiori promotori del fiorente culto che nella seconda metà del Medioevo fu dedicato alle Cinque Piaghe ed al Sacro Cuore di Gesù, particolarmente in Renania, ove le sue opere conobbero un particolare favore. Sull'argomento cfr. Bainvel, *La dévotion au Sacre Coeur de Jésus*, Paris Beauchesne 1921, p. 205; cfr. anche "*Regnabit*", gennaio 1922, p. 211.

HOMO ABSCONDITUS

LOUIS CHARBONNEAU-LASSAY

IL SANTO GRAAL

IL CERCHIO INIZ. EDIT.

Homo Absconditus

Louis Charbonneau-Lassay

Il Santo Graal

il Cerchio
iniziative editoriali

Traduzione di Andrea Piras e Adolfo Morganti

Introduzione

Questo terzo volume delle *Opere* di Louis Charbonneau-Lassay vede la luce in un momento in cui attorno a questo Autore ed ai suoi studi si sta sviluppando un interesse inedito, vasto ed articolato, un dibattito già ricco di interessanti esiti critici e, nel contempo, di simmetrici rischi tipicamente appartenenti all'orizzonte spirituale e culturale della modernità.

Quando nel 1992 i tipi de *Il Cerchio-Iniziative Editoriali* hanno iniziato a proporre ai lettori italiani un'*Opera Omnia* di Louis Charbonneau-Lassay e le prime traduzioni delle sue opere, questa iniziativa aveva anche l'obiettivo, apertamente confessato in margine al primo volume edito, di provocare un più vasto e serio interesse attorno alla testimonianza ed agli studi di quest'Autore[1]

Avevamo ritenuto opportuno sollecitare ad alta voce quest'interesse in primo luogo per il livello complessivo dell'opera in questione, che rimane senza dubbio un punto fermo nel campo degli studi contemporanei attorno alla simbologia cristiana, ed anche per l'impellente necessità di far finalmente conoscere meglio al pubblico italiano la levatura spirituale e culturale di quest'Autore, un protagonista della cultura cattolica e tradizionale europea della prima metà di questo seco-

lo ancora troppo poco apprezzato.

Per dare una prima idea dell'arretratezza della cultura religiosa e tradizionale italiana rispetto agli studi e all'orizzonte di problemi sollevati dal nostro Autore, basti pensare che fino al 1992 le uniche notizie su Louis Charbonneau-Lassay e le sue opere disponibili in lingua italiana erano quelle contenute in alcune note considerazioni di René Guénon[2] ed in alcuni importanti accenni a cura di Nuccio D'Anna[3]; ed anche per colmare questo singolare vuoto la "*Prefazione*" de *Simboli templari,* il primo volume edito, fu accentrata attorno ad un primo tentativo di bio-bibliografia dell'Autore de *Le Bestiaire du Christ*, come prologo ad auspicate ricerche più approfondite e complete.

Non ovviamente per merito esclusivo della nostra iniziativa, ma si deve ammettere che questo primo risultato è stato almeno in parte ottenuto. Infatti, nei primi mesi del 1994 ha visto la luce un prezioso saggio di Stefano Salzani e PierLuigi Zoccatelli, frutto di anni di ricerche personali in terra di Francia, che costituisce senza alcun dubbio una solida base per ogni futuro studio ed approfondimento sul tema, e che speriamo gli stessi Autori vorranno quanto prima ulteriormente ampliare, utilizzando anche quella parte della documentazione in loro possesso ancora inedita[4].

In esso vengono per la prima volta illuminati in maniera critica il contesto storico e culturale in cui crebbe e si formò Louis Charbonneau-Lassay, i suoi rapporti con il composito mondo della cultura religiosa e tradizionale francese fra le due guerre, e soprattutto vengono chiariti i contorni della questione più stimolante e spinosa comunemente associata alla sua persona ed alla sua opera (largamente grazie a René Guénon): la questione della sua appartenenza alla Confraternita

de *L'Estoile Internelle* e la conseguente *vexata quaestio* del suo "esoterismo cristiano".

Questo termine oggidì inflazionato (che comunque Louis Charbonneau-Lassay non usò mai, *et pour cause*) compendia in sè, accanto ai motivi profondi del fascino del nostro Autore, i rischi ontologicamente *moderni* cui alludevamo all'inizio di questo breve scritto. Già nella citata "*Prefazione*", trattando del singolare oblio in cui l'opera di Louis Charbonneau-Lassay era stata mantenuta in Italia, avevamo sottolineato che «*...il suo nome e la sua opera sono avvolti (...) da un singolare e finora impenetrabile manto di disinformazione che spesso si tinge di inutili tinte mitologizzanti, ancor più fuorvianti e sterili di steccati, scomuniche e rimozioni ideologiche ormai obsolete ed inefficaci. Queste evemerizzazioni postume sono del tutto inutili nella prospettiva di una concreta condivisione dei valori trascendenti cui l'Autore si ispirò e, si può esser certi, sono sempre assai ben accette al mercato del Sacro e della cultura "esoterica" contemporanea, sempre alla ricerca di nuovi nomi, nuovi guru, nuove sensazioni da consumare*»[5].

E quello che nel 1992 era ancora un semplice sospetto si è purtroppo rapidamente tradotto in realtà; Louis Charbonneau-Lassay rischia oggi infatti, alla pari di numerosi altri luminari degli studi simbolici e storico-religiosi dell'ultimo secolo, di venire pesantemente strumentalizzato come un cavallo di Troia da realtà esplicitamente settarie dalle quali il nostro Autore, *malgré soi*, vorrebbe essere usato come un utile lasciapassare per penetrare all'interno delle malconce mura residue della cultura cattolica, con evidenti scopi proselitistici e corruttorii.

Il tutto, ovviamente, in nome di un "esoterismo

cristiano" pecoreccio e dello spessore di un *chewing-gum* rimasticato a basso costo, a larga diffusione sugli scaffali del supermercato del sacro. Come e più di allora è quindi necessario ricandidare il concetto, sopra i tetti e con coraggio che «*Per Louis Charbonneau-Lassay questo sarebbe senza dubbio l'insulto ultimo, e nel contempo il fraintendimento più radicale di una testimonianza pluridecennale nata, cresciuta e vissuta nella prospettiva di una pedagogia del senso, che si è abbeverata alla fonte inesausta del sempiterno* Logos *di vita*»[6]. E vegliare con attenzione e prudenza.

Senza bisogno quindi di ripetere in questa sede le argomentazioni da più parti e con maggior autorevolezza avanzate sull'importanza del simbolismo graalico all'interno della tradizione cattolica medievale e contemporanea, sulla base di queste scarne considerazioni apparirà quindi più chiaro al lettore il motivo per cui, sovvertendo il piano originario dell'*Opera Omnia* di Louis Chabonneau-Lassay, questo terzo volume delle sue *Opere* viene dedicato al Sacro Graal ed alle radici profonde, cristiane e precristiane, del simbolismo graalico.

In primo luogo perchè il Graal è uno tra i più fulgidi archetipi viventi che si sono generati attraverso le grandi sintesi spirituali e culturali che hanno definito l'essenza stessa della cultura e della civiltà europea.

In secondo luogo perchè è un simbolo atemporale ancor oggi in grado di continuare a parlare al cuore impetrato dell'uomo contemporaneo un linguaggio antico ma eternamente presente ed attuale: il linguaggio del Sacro. Come scrisse John Reuel Ronald Tolkien, oggi come ieri la Leggenda del Graal è «*...un'altra vetrata multicolore che si affaccia sul Medioevo e ci offre una visione diversa*». Basta sapervi guardare.

In terzo luogo, in quanto nel cuore della grande ricchezza ed organicità dei significati polisemici che compongono come un mosaico il simbolo del Graal «*...si cela una via iniziatica riservata ad un'aristocrazia guerriera. Questa via considera azione e valore propedeutici al combattimento interiore e indica nella cavalleria terrestre il veicolo che apre l'accesso alla "Cavalleria celeste", secondo l'allegoria delle "due spade" già usata da San Bernardo di Chiaravalle*»[7], una via di realizzazione spirituale assolutamente peculiare e perfettamente inserita nel contesto storico ed ecclesiale della cristianità medievale di cui fu parte costitutiva ed ineliminabile, per cui la Leggenda del Santo Graal ha potuto essere efficacemente definita in tempi recentissimi «*Evangelium apocriphum ad usum militis*»[8].

Inoltre perchè proprio attorno al simbolismo graalico si sono affollati negli ultimi due secoli decine di "illuminati" portatori di interpretazioni individuali le quali, anche nei rarissimi casi in cui paiono elevarsi dalla melma banale dell'occultismo teosofico, massonico e del mercato dell'esoterismo, proprio in quanto individuali non posseggono in realtà alcun valore. Per cui è sempre più necessario anche in quest'ambito una caritatevole profilassi antivisionaria, un "*ritorno al reale*" che sia rispettoso prima di tutto della nuda e cruda oggettività storica di questa tradizione, e nello stesso tempo dell'autocomprensione con cui il cristianesimo cavalleresco medievale visse e sperimentò le strade alluse nella *Leggenda del Sacro Graal*.

Infine, perchè proprio attraverso il sentiero del Graal potremo capire meglio non solo lo *studioso* ma anche il *cattolico* Louis Charbonneau-Lassay ed almeno in parte le sue esperienze spirituali più profonde.

Notano infatti Stefano Salzani e PierLuigi Zoccatelli che «*La leggenda del Santo Graal (...) ha effettivamente una grande importanza nell'economia dell'*Estoile Internelle»[9], la quale in qualche modo sembra quindi volersi ricollegare a questo cuore vivente della gloriosa tradizione spirituale cavalleresca, indifferente all'apparente salto temporale che separa i secoli d'oro della Cavalleria dai tempi nostri. Questo ricollegamento, a differenza di decine di parodie oggi assai diffuse, possiede d'altronde una concreta base simbolica, come scorrendo gli scritti riuniti in questo volume il lettore potrà constatare in prima persona[10].

Nello stesso tempo, le ultime ricerche d'archivio ci comprovano che Louis Charbonneau-Lassay è tornato su quest'argomento a più riprese nella propria corrispondenza privata, testimoniando una particolarissima attenzione rivolta alle valenze più sottili del simbolismo graalico: ad esempio, scrivendo a James Chauvet egli sottolineava che «*per molti la cosa più appassionante nella questione del Graal è sicuramente ciò che ha potuto essere l'insegnamento segreto, più mistico che dogmatico certamente, forse soprattutto più anagogico, di cui si è parlato riferendosi al Graal. Questo soprattutto è il tesoro che ciascuno deve sforzarsi di conseguire, in tutto o in parte; in parte, dovrei dire, poiché conseguirlo nella totalità deve sorpassare l'intendimento umano e le possibilità di questo mondo*»[11].

Louis Charbonneau-Lassay, con decenni di anticipo, aveva quindi concretizzato il noto auspicio di Henri Corbin, per il quale «*Bisognerebbe augurarsi che, come la Bibbia, anche il ciclo dei poemi del Graal nel suo insieme venisse letto dai 'credenti' non come un 'corpus' letterario ma come la 'Bibbia del Santo Graal', e nello stesso modo in cui un Filone, un Origene, uno Swedemborg hanno letto la Bibbia*»[12].

Per questo, accanto ad un contributo fondamentale agli studi sul Sacro Calice, questi scritti possono aiutarci, tutti, a ritrovare un percorso verso il Centro, il cuore della nostra identità profonda, personale e comunitaria; ed in tempi come quelli in cui viviamo di ciò si ha palesemente e sempre più un gran bisogno.

Infine un doveroso ringraziamento a PierLuigi Zoccatelli per l'amicizia dimostrata e la preziosa consulenza bibliografica, che hanno reso possibile l'ideazione e la stampa di questo Volume.

Adolfo Morganti

Note

1. Cfr. la "*Prefazione*" a L. Charbonneau-Lassay, *Simboli templari. Il Sacro Cuore del torrione di Chinon attribuito ai Cavalieri del Tempio*, Rimini 1992, pp. 7-13.

2. Cfr. ad es. il secondo capitolo de *Considerazioni sull'esoterismo cristiano*, Firenze, s.d., pp. 10 e segg.

3. Cfr. N. D'Anna, *René Guénon e le forme della Tradizione*, Il Cerchio, Rimini 1989, pp. 131-163.

4. Trattasi del saggio intitolato "*Louis Charbonneau-Lassay (1871-1946)*", introduttivo alla traduzione italiana de *Il Bestiario del Cristo*, Milano 1994, pp. 15-47. Attorno a questa traduzione, vedi *infra*.

5. Op. cit., p. 9.

6. Idem, pp. 9-10. In merito, potrà esser utile riportare una considerazione assai significativa del nostro Autore contenuta in un suo fondamentale contributo: «*...tutte le interpretazioni del divino che si fanno in margine alla Chiesa e che non si*

riferiscono ai dati ben precisi della tradizione cattolica espongono i loro autori a fantasiose e sovente perniciose deviazioni» (L.C.-L., "*L'Iconographie emblématique de Jésus Christ. La Colombe*", in *Regnabit,* gennaio 1929, pp. 71-80).

7. M. Polia, *Il mistero imperiale del Graal*, 2° edizione, Il Cerchio, Rimini 1993, p. 11. A questo testo ci si potrà riferire per un primo approccio al complesso insieme della "*Leggenda del Sacro Graal*".

8. La bella definizione è di Giovanni Cantoni, nella "*Presentazione*" ad Anonimo, *La Cerca del Graal*, Roma 1985, pag. 6.

9. S. Salzani-P.L. Zoccatelli, *Louis Charbonneau-Lassay (1871- 1946)*, cit., p. 33.

10. In una lettera a René Nelli, riportata in S. Salzani-P.L. Zoccatelli, cit., p. 34 in nota, Louis Charbonneau-Lassay precisa che egli non ha voluto dare *«la spiegazione completa»* del simbolo della coppa utilizzata all'interno dell'*Estoile Internelle* esso *«riassumendo, dunque riunendo, ma separatamente, due figure tradizionali del Graal: la coppa di Map e di Chrestien de Troyes e il lapsit exilis di Wolfram von Eschenbach»*.

11. Riportato in S. Salzani-P.L. Zoccatelli, cit., p. 34. Per inciso, sulla base dei due soli esempi riportati appare evidente come uno studio accurato dell'epistolario di Louis Charbonneau- Lassay potrà apportare un notevole contributo alla miglior conoscenza della sua opera e del suo ambiente, ed è pertanto auspicabile che esso inizi non appena possibile a vedere la luce.

12. Cit. in F. Zambon, "*Il ciclo romanzesco del Graal*", *pro manuscripto*, pag. 2.

N.B.

I cinque contributi di Louis Charbonneau-Lassay qui riuniti sono stati originariamente pubblicati, nell'ordine, su *Le Rayonnement Intellectuel* del gennaio-marzo 1938 (titolo originale "*Le Saint Graal*"), sulla stessa testata dell'aprile-giugno 1938 ("*Le Saint Graal et les vases de Jérusalem, de Génes et de Valence*"), dell'ottobre-dicembre 1938 ("*Les débuts de l'Iconographie du Coeur*"), del gennaio-marzo 1939 ("*Les débuts de l'Iconographie du Coeur de Jésus-Christ*") e dell'aprile-giugno 1939 ("*Les débuts de l'Iconographie du Coeur de Jésus Christ (suite)*").

Quest'ultimo numero de *Le Rayonnement Intellectuel* fu anche l'ultimo pubblicato alle soglie dello scoppio della seconda guerra mondiale. In maniera, ci sembra, esemplare, al termine della propria attività di pubblica testimonianza spirituale e culturale Louis Charbonneau-Lassay ritornava sugli stessi temi con cui aveva iniziato la propria collaborazione a *Regnabit* agli inizi del 1922, e che mai l'abbandoneranno fino all'ultimo giorno della sua esistenza terrena.

I

Il Santo Graal

Come si è già notato in precedenza, nell'arte religiosa del tardo Medioevo si presenta frequentemente la raffigurazione schematica della ferita del costato di Cristo, sotto forma di un'ellissi allungata da cui stillano talvolta delle gocce di sangue.

Inoltre, gli artisti di quell'epoca hanno riprodotto orizzontalmente questa rievocazione della ferita provocata dal colpo di lancia nell'incavo aperto di un ciborio, e questo motivo si presenta così spesso nelle loro opere da richiedere una spiegazione della sua frequenza. Questo proprio perché si tratta di un'allusione ad un tema poetico che nella Cristianità occidentale e lungo tutto il Medioevo ha riscosso il più grande favore in ogni ambiente: il *Racconto* o la *Leggenda del Santo Graal*.

La parola *graal* aveva in quei tempi un significato molto chiaro per tutti: un graal[1] era un vaso. Ancor oggi i contadini del bacino dell'alta Garonna e dei suoi affluenti dicono «*un grazal*» e quelli della Provenza dicono un *gral*, *gralon* o *grallon*. Nei componimenti

medievali si tratta infatti di un vaso sacro, di cui si raccontava dovunque la «storia», poiché aveva inizio ai piedi stessi del trono dell'Eterno.

Quando Lucifero rivoltatosi contro Dio nelle altezze dei cieli fu sconfitto dall'arcangelo Michele, prima di precipitarlo nell'abisso l'Onnipotente fece cadere ai suoi piedi l'incomparabile smeraldo che come uno sfolgorante diadema, cingeva e proteggeva la fronte dell'angelo ribelle. In seguito, quando Dio creò nell'Eden la prima coppia umana, vi pose tra altre cose meravigliose anche una coppa senza eguali, intagliata nello smeraldo di Lucifero dai gioiellieri celesti... Ma Eva e Adamo peccarono contro Dio tre volte santo, e l'angelo inesorabile li cacciò dall'Eden brandendo la spada fiammeggiante, senza conceder loro il tempo di portare con sè la coppa arcangelica, il Graal. Una volta che la loro esistenza terrena fu conclusa e i loro figli li ebbero riconsegnati alla terra, Seth, il figlio di Adamo gradito al Signore, ottenne da Dio il permesso di rientrare nell'Eden abbandonato per riprendere il Graal, che in seguito passò dalle sue mani a quelle di suo figlio Enos. Durante il diluvio il sacro vaso fu perduto e non se ne seppe più nulla fino al giorno in cui Gesù, alla vigilia della propria morte, radunò i suoi discepoli nel Cenacolo per celebrare assieme a loro la sua ultima Pasqua. Ed ecco che davanti a lui comparve il Graal pieno di vino, e dopo aver distribuito a tutti il Pane, che Egli diceva essere il suo Corpo, Gesù si protese verso la coppa colma di vino e disse ancora: «*questo è il mio sangue*».

Il giorno dopo Gesù fu messo in croce e morì per il riscatto dell'umanità; allora un soldato per sincerarsi della sua morte lo colpì al fianco con una lancia, e dalla ferita uscì sangue e acqua.

Allora, narra la Leggenda del Graal, Giuseppe d'Arimatea si avvicinò al Crocifisso, accostò alla ferita aperta del costato il Sacro Graal e raccolse nella coppa il Sangue e l'Acqua. E questo Sangue e quest'Acqua, più preziosi di tutti i tesori del mondo, rimasero nel Graal e si coagularono senza corrompersi. E Giuseppe portò il Graal nella sua casa.

Questo narra la prima parte del poema che, come ben si nota, si colloca agevolmente nel contesto della Bibbia e dei Vangeli.

Nella continuazione del racconto, dopo che Gesù ascese al Cielo e la sua Chiesa fu stabilita sotto l'autorità di Pietro, i primi discepoli si dispersero ai quattro angoli della terra per annunciare la Buona Novella del Cristo, morto sulla croce e resuscitato una volta per sempre per assicurare la vita eterna agli uomini di buona volontà. Allora Giuseppe, il cavaliere di Arimatea, insieme a suo figlio Giuseppe che Pietro aveva consacrato vescovo, presero il sacro vaso del Graal e partirono insieme ad esso, attraversando montagne, valli e mari, sino a giungere ai confini del mondo, nelle isole della Gran Bretagna. Ma ben presto Giuseppe, suo figlio e suo nipote Alain vennero imprigionati dal re di quelle contrade, Crudel, senza tuttavia essere privati del loro tesoro; per loro fortuna il re Mordrain dopo che ebbe sconfitto Crudel liberò i prigionieri, che poterono così trasferirsi in un luogo isolato ove vissero in pace.

A questo punto è opportuno aprire una lunga parentesi, per ricordare come in queste regioni della Gran Bretagna, in cui vivevano delle tribù d'origine celtica (proprio quelle presso cui si rilevano le più antiche manifestazioni della Leggenda del Graal), esistessero alcune antiche tradizioni, ben anteriori all'era cristiana, che ruotavano attorno ad una lancia magica e

ad un bacino o calderone sacro.

La grande divinità locale dei Celti di queste contrade era la dea *Don* o *Dona*, madre di numerosi figli tra i quali figurava il dio *Lug*, venerato dai Celti insulari, dagli Armoricani della Bretagna francese, dai Pitti d'Inghilterra e dai Pictoni del Poitou[2]. Dona possedeva un gran vaso o bacile magico di bronzo che conteneva tutti i germi della vita umana, animale e vegetale, e quelli, se è lecito esprimersi in tal modo, d'ogni ricchezza e d'ogni felicità, cosicché tutti gli altri dèi volevano impadronirsene *(fig. 1)*. Oltre a ciò, Lug figlio di Dona possedeva una lancia divina che, al pari di un talismano, assicurava da sola la difesa e la salvaguardia di colui che la impugnasse.

Fig. 1 - Il sacro bacile dei Celti in una moneta gallica, secondo Hucher, *Le Saint Graal*, p.4, e *L'Art Gaulois*, vol.II, p.6 e n. 2.

Quando si studia l'origine e la tipologia di questo mito è difficile in un certo senso non avvicinarlo al significato del culto universale della Divinità creatrice e conservatrice della vita, rappresentato negli antichi misteri di Cibele, di Attis, di Osiride e di Tammuz nel Vicino Oriente[3], oltre che al significato simbolico e precristiano della coppa e della lancia o di quello, in Cina, della sciabola ricurva e la sciabola dritta incrociate perpendicolarmente.

Quando oltre la Manica trionfò la predicazione del Vangelo e il fecondo apostolato di San Patrizio, dei suoi compagni e dei loro discepoli, allora i vecchi menhir e le pietre dei cromlech si ricoprirono di croci e di simboli cristiani, mentre nello stesso tempo l'immaginazione dei fedeli sovrappose il bacile di Dona e la lancia di Lug al vaso ed alla lancia dei racconti evangelici della Cena e della Passione del Salvatore. E inoltre si raccontava che gli anziani druidi avessero congiunto, sotto il nome di Vaso Azewladur, il sacro bacile di Dona e la lancia di Lug e che, dietro ispirazione celeste, li avessero inviati a Gerusalemme; e che questi oggetti sarebbero stati quelli utilizzati l'uno dal Signore nel Cenacolo, e l'altro dal centurione sul Calvario...

Più tardi, dopo l'invasione sassone della Gran Bretagna, all'inizio del VI secolo della nostra era, nacque sulla base di un prototipo abbastanza indefinibile un'altra leggenda, quella di Artù o Arthur, una specie di re semidivino, di sua moglie, la regina Ginevra e degli eroi della sua corte, Parsifal, Galvano, Lancillotto, Bohors, Keu, Galeriet, Ivano, Tristano, Hector e molti altri ancora, e soprattutto Galaad, il cavaliere dall'animo completamente puro, che alcune versioni finiscono con identificare con lo stesso Salvatore.

Quest'insieme di mitologia celtica, tradizioni eroi-

che e favolose, poesia cristiana semplice e magnifica, oltrepassò la Manica e quegli scrittori in terra di Francia che forgiarono i primi anelli della catena poetica della nostra letteratura nazionale ad essa si ispirarono, con ritocchi e abbellimenti di dettaglio del tema principale.

Grazie alla loro penna Arthur divenne sovrano di una corte paragonabile a quella di Carlo Magno o dei nostri primi Capetingi; i suoi cavalieri riunirono in se stessi l'eroismo guerriero, la generosità nobile e totale, la fede impetuosa e sincera, ed anche le umane debolezze dei grandi baroni francesi. E quando circondavano Arthur nel suo palazzo di Camaaloth, intorno al suo trono o alla sua tavola, la Tavola Rotonda, talvolta si manifestavano a loro la Lancia del Calvario e il Vaso sacro della Cena, riempiendoli di felicità e concedendo loro i beni ed i nutrimenti più deliziosi che potessero desiderare.

Ora, un giorno accadde che la Santa Lancia, dalla cui punta colava continuamente del sangue, e il «Sacro Vaso», il Graal scomparissero dal palazzo di Arthur per trasferirsi in un altro castello, a tutti sconosciuto. Allora i compagni di Arthur, i «cavalieri della Tavola Rotonda», si disseminarono per tutta la Gran Bretagna alla ricerca del divino tesoro; e lungo il cammino di ognuno di essi vennero loro incontro le avventure più sorprendenti, i pericoli e i duelli più aspri, i sortilegi più diabolici, miranti a temprare con prove sovrumane la loro forza di carattere, il loro valore guerriero e la loro forza morale. Infine, solo tre di loro, Galaad, Perceval e Bohors giunsero al castello del Graal, presso il Re Pescatore Pellès, e colà furono testimoni e beneficiari delle piú sconvolgenti meraviglie, prima fra tutte la guarigione del Re Pescatore; infatti Pellès era infermo da molto tempo e non poteva alzarsi dal suo letto. Ora,

quando Galaad per ispirazione divina prese la Lancia che sanguinava e con essa lo toccò, la sua guarigione fu immediata e completa.

Questo tema eroico e meraviglioso, giunto sino a noi al tempo dei primi re Capetingi, venne trasmesso per lungo tempo oralmente, ripetuto in modo più o meno completo di castello in castello e di città in città da trovatori e trovieri, narrato e rinarrato in ogni ambiente letterario, e sembra che la sua redazione scritta sia stata effettuata solo verso la fine del XII secolo. Chrestien de Troyes nel 1180 compose *Le Conte del Saint-Graal*; poi successivamente vennero Wolfram von Eschenbach, templare tedesco che attinse in Francia da Guyot de Provins la documentazione e l'ispirazione per scrivere il suo *Parzival* nel 1210, seguito poi dal *Titurel*[4]. Lo pseudo-Gautier Map, membro dell'ordine o di un terz'ordine di Citeaux, compose verso il 1220 *La Queste del Saint-Graal* e quasi contemporaneamente Robert de Boron scrisse il suo *Roman de l'Estoire dou Graal*.

Dal complesso delle opere sopracitate risulta che vi furono tre centri principali dove il culto del Graal - se così si può dire - divenne particolarmente intenso: il centro dell'Irlanda e dell'Inghilterra, Somerset e Clamorgan; il centro della Francia occidentale, Anjou, Poitou e Bretagna; il centro franco-spagnolo a nord e a sud dei Pirenei orientali.

Ognuno di questi autori si è più o meno attenuto ai diversi fatti evangelici, che sotto la loro penna hanno dato al Graal, di volta in volta, una sfumatura più o meno eucaristica o passionista: Chrestien de Troyes menziona ambedue gli impieghi del Graal, alla Cena e sul Calvario, e soprattutto canta con entusiasmo «*la luminosa Lancia dal ferro brillante*» da cui,

incessantemente,

«... *scorreva una goccia di sangue*
Dalla cima del ferro della Lancia,
E fin sulla mano del valletto
Questa rossa goccia scorreva...»

Per Wolfram von Eschenbach il Graal contiene un'ostia, particolare su cui ci soffermeremo più avanti; Gautier Map, a cui si attribuisce la *Queste du Saint-Graal*, si limita essenzialmente all'aspetto eucaristico e menziona, a fianco della tavola dell'ultima Cena del Signore, la Tavola Rotonda di Arthur. Infine, così definisce il sacro Graal: «*Ce est l'escuele ou Ihesucriz menja l'aignel lo jor de Pasques o ses décipies*» ("È la scodella in cui Gesù Cristo mangiò l'agnello il giorno di Pasqua, insieme ai suoi discepoli"); ma non dimentica che la Leggenda vuole il Graal anche sul Calvario, quando racconta di un paggio d'arme che teneva la Lancia «*tutta dritta sul Santo Vaso*» o quando ci parla del sangue che stillava dalla sua punta e «*contreval la hanste couloit, chavit dedenz*». Da parte sua, Robert de Boron specifica che il graal era «*un veissel moult gent ou Chriz fesoit son sacrement*» ("Un vasello assai bello, dove Cristo celebrò il suo sacramento") e più oltre aggiunge che il Graal era «*questo vasello prezioso e grande in cui era raccolto il santissimo Sangue*» che Giuseppe di Arimatea raccolse dal costato di Gesù, prima di rimuoverlo dalla croce.

Ripetiamolo: la popolarità di queste molteplici versioni della Leggenda del Graal nel Medioevo fu immensa[5], di cui «*la Passione fu veramente l'unico motivo ispiratore*»[6]. Ad esempio, nella sola provincia del Poitou i nomi degli eroi del romanzo del Graal compa-

rivano come nomi di battesimo in molte genealogie del XIV e XV secolo, quella dei Rouhault e dei Colloigne, signori di Pugny, e nell'illustre casata dei Chabot, in cui vediamo Guesdin Chabot chiamare i suoi figli col nome di battesimo Lancelot, Perceval e Tristan... e sulla falsariga di questo caso si potrebbero citare altri cinquanta esempi[7]. Si può anche ricordare che Filippo il Baldo per il suo castello del Louvre commissionò ai tappezzieri di Arras una serie di arazzi che raffiguravano la storia di Perceval[8], motivo che venne ripetuto dagli artigiani di questo mestiere per tutto il resto del Medioevo[9].

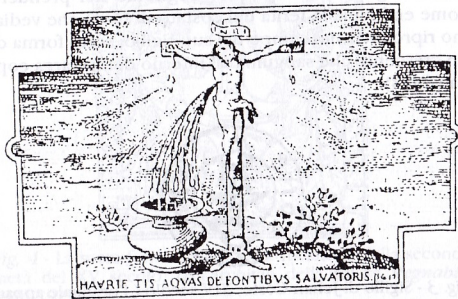



Fig. 2 - Il vaso del Santo Sangue, fonte di salvezza. Incisione del XVIII secolo realizzata in base a stampe popolari medievali.

Durante il XII secolo le rappresentazioni artistiche mostrano degli Agnelli feriti al cuore che sanguinano dentro un ciborio, e in epoca posteriore il sangue di Cristo crocefisso sprizza in un calice posto a terra; in altri casi ancora, sono degli angeli che raccolgono in coppe preziose il Sangue di redenzione. In ogni caso

queste opere, di un'arte che si fa preghiera, rimandano al patetico poema che a quel tempo veniva ripetuto ovunque. Infine si affermò il motivo dell'evocazione piú diretta dell'immagine della santa ferita, posta sopra la coppa che diviene cosi la divina fontana di purificazione, di rigenerazione e di vita: *Haurietis aquas in gaudio de fontius Salvatoris*, *«voi attingerete con gioia alle fonti del Salvatore»* (*Isaia*) (*fig. 2*).

Ecco la riproduzione dell'impronta di un piccolo sigillo appartenuto a Jehan Coste, risalente agli ultimi anni dei XIV secolo o ai primi del XV: Coste ha evidentemente giocato sul proprio cognome nel prendere come emblema la ferita del costato di Gesù che vediamo riprodotta nel campo del suo sigillo, sotto forma di un crescente che sanguina all'interno di una larga coppa (*fig. 3*).

Fig. 3 - Sigillo di Jehan Coste, XIV secolo (l'originale appartiene al Canonico Davin di Versailles, collaboratore della *Revue de l'Art Crétien*).

Per tutto il resto e in special modo nell'ultimo quarto del XV secolo, la ferita divina non solo sovrasta la coppa ma è molto spesso raffigurata all'interno di essa: come in quest'incisione prestigiosa, dove la croce si erge accanto alla lancia con la spugna, portando al suo centro il Sacro Cuore avvolto dalla corona di spine, che cosi riassume tutta la Persona del Sacrificato. Intorno a questo cuore sanguinante due angeli innalzano una coppa ben rifinita che contiene l'immagine oblunga della ferita, provocata dalla lancia per raggiungerlo e trafiggerlo (*fig. 4*).

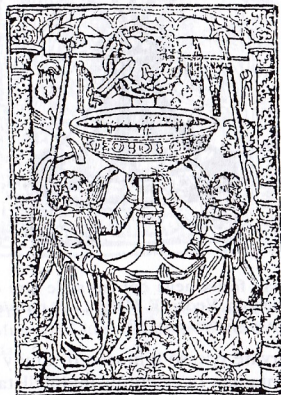



Fig. 4 - La sacra ferita nella coppa. Incisione della seconda metà del XV secolo, dall'archivio della rivista *Regnabit*, 1921-1929.

Sulle *Ore* di Caillaut e Martineau, che sono della medesima epoca, il Cristo è raffigurato sulla croce e dietro di lui vi sono tutti gli strumenti della Passione; sempre dietro due angeli inginocchiati sorreggono una larga coppa, al cui interno si trova l'ellissi sanguinante della ferita divina (*fig. 5*).

Infine, per accennare appena ad una serie di possibili riferimenti che ci trascinerebbero molto lontano, citiamo una pagina delle «*Ore di Besançon*» del

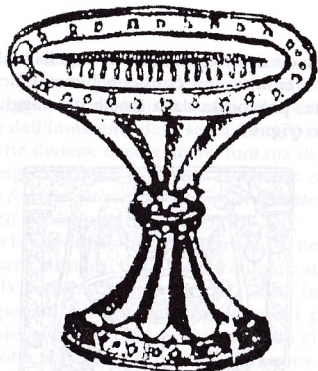



Fig. 5 - La sacra ferita nella coppa, sulle *Ore* di Caillaut e Martinet, XV secolo. Vedasi E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, p. 109.

1512, conservate presso il museo di Cluny a Parigi. In essa si presenta una ricca coppa ingioiellata, sostenuta da due angeli e sovrastata da un padiglione d'onore i cui lembi del tendaggio vengono aperti da altri due angeli; in questo ciborio aperto è ancora ben visibile la stessa ellissi simbolica (*fig. 6*).

Queste coppe e questi cibori che contengono la sostanza esteriore del sangue non sono dunque in un rapporto di filiazione diretta con quell'altra Coppa, il Graal di cui parla Robert de Boron, «*quel vaso prezioso e grande in cui era il Santissimo Sangue*», che Giuseppe d'Arimatea raccolse dal costato di Gesù, prima che fosse rimosso dalla Croce?

Fig. 6 - La sacra ferita nella coppa secondo le «*Ore di Besançon*», 1512, Museo di Cluny (incisione tratta da una fotografia troppo pallida).

Esiste ancora un'altra coppa su cui mi sono già soffermato studiando il simbolismo cristiano delle pietre preziose: quella dei confratelli della *Estoile Internelle*, che è altrettanto antica dei documenti che abbiamo appena citato. Negli scritti concernenti questo gruppo che mi sono stati comunicati non si parla direttamente del Santo Graal, benché l'insegna principale di quest'istituzione non sia affatto una stella ma un ciborio in cui è posta una pietra rossa (*fig. 7*).

Abbiamo già notato in precedenza come il rubino carbonchio, al pari dell'ematite, della corniola, del diaspro sanguigno, del corallo e di ogni altra pietra dal

Fig. 7 - Il sangue divino nella coppa, raccolta della *Estoile Internelle*, sec. XV-XVI.

Medioevo nel novero dei simboli del sangue divino[10]. Il disegno qui riportato appartenente alla raccolta della *Estoile Internelle* e raffigurante la coppa con la sua pietra è assai esplicito, visto che al di sotto è leggibile questo testo evangelico: «...*Una militum lancea, latis ejus aperuit et continuo exivit sanguis et aqua*»[11], ovvero «*Un soldato gli aprì il costato con un colpo di lancia e ne sgorgò sangue e acqua*».

A proposito di questa pietra rossa dell'*Estoile Internelle*, vorrei riallacciarmi a quanto scrive Wolfram von Eschenbach a proposito del Graal nel *Parzival*, quando lo definisce una pietra[12] dal nome di *Lapsit exillis*, espressione intraducibile che alcuni hanno interpretato come *lapis ex coelis*, "pietra caduta dal cielo", il che ci riporta allo smeraldo caduto dalla fronte di Lucifero. Altri ancora fanno derivare *lapsit exillis* da *exilium*, traducendo con "pietra esiliata" - esiliata dal cielo - con uguale riferimento alle vicende ultraterrene dello smeraldo. Wolfram von Eschenbach ci dice che ogni Venerdì Santo una colomba scendeva dal cielo, planando su questa pietra e lasciandovi sopra una piccola e bianca ostia; era questa a conferire alla pietra la virtù che tutte le altre versioni della leggenda del Graal attribuiscono al "Santo Vasello" facendone una sorgente inesauribile d'ogni beneficio e delizia, lievito di ogni purezza e castità.

La pietra *Exillis* coincide con lo stesso Graal, poiché nel *Titurel* lo stesso von Eschenbach gli fa erigere a Montsalvat un tempio ispirato a quello di Salomone, dove era sorvegliato da cavalieri scelti, i «Templari»[13]. Certamente la penna di von Eschenbach palesa l'intento di collegare l'Ordine del Tempio, a cui apparteneva[14], a questa sorta di centro spirituale che allora era il Graal, intorno a cui gravitavano numerosi gruppi più o meno ermetici, come la *Chevalerie du Graal* o la *Massenie du Saint Graal*, o altre molto meno conosciute. Miss Weston[15] pretende che ne esistano ancora in Inghilterra: è in effetti possibile che almeno una fra quelle che sono sopravvissute fino ai nostri giorni risalga a un remoto passato. Quasi tutte le altre, in Inghilterra come in Francia, non sono che istituzioni molto recenti, associazioni notevolmente fantasiose che hanno origine nel visionarismo o nell'intento di autocelebrazione dei propri fondatori, il che non significa che non esista in Francia un gruppo da prendersi in considerazione, così come in Inghilterra.

Ciò che rimane e che si amplierà in Francia come in Inghilterra, è l'attenzione che alcuni eruditi del più

grande valore hanno prestato nell'ultimo mezzo secolo e soprattutto in questi ultimi anni, ai poemi del Medioevo e in particolare a quelli concernenti il Santo Graal: ricordiamo in Francia i sigg.ri Van den Berghe, Hucher, Tonnelat, Pauphilet, Nitze, Boulanger e Loth[16].

In ambienti più o meno specialistici vengono esaminate altresì le componenti storiche, letterarie, filosofiche, mistiche e ascetiche della Leggenda del Graal, considerata da alcuni come una specie di profezia o un motivo chiave riconducibile a un insieme di conoscenze orali, altamente tradizionali e oggigiorno segrete ricorrenti con alterna periodicità nel mondo religioso e conservate, si dice, grazie ai depositari di un'élite provvidenzialmente favorita in vista di questa missione. E tutto ciò sembrerebbe fondarsi sul racconto della leggenda arturiana: se infatti tutti i cavalieri assisi alla Tavola Rotonda beneficiavano della visione del Graal partecipando dei suoi benefici, dopo la sua scomparsa soltanto tre di essi - Perceval, Bohors e Galaad - conquistarono, grazie alle proprie virtù e al proprio valore, il privilegio di diventare i guardiani del "Santo Vasello" e di conoscerne i misteri.

L'insegnamento orale a cui si è accennato sarebbe fiorito nei primi secoli dell'era cristiana, per cadere poi quasi nell'oblio poco dopo la pace di Costantino nel 311 e rimanendovi sino alla breve rinascita carolingia, dopo la quale subì una nuova eclissi nel corso del X secolo; ma durante i secoli XI e XII - il "ciclo dell'Idea pura" - la sua influenza sui nobili spiriti doveva essere considerevole fino a quando, sotto il regno di San Luigi, scomparve di nuovo... Un enigma storico, se si vuole, di cui non si può parlare che riservatamente.

Per tornare all'iconografia medievale del Sangue divino, citiamo infine questa grande e splendida pagina

miniata di un manoscritto conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi[17] che ci mostra la leggendaria Tavola Rotonda presieduta dal re Arthur e intorno a cui sono seduti venti cavalieri, regali come lui, incoronati e avvolti da mantelli d'ermellino; al centro della scena si librano due angeli che sostengono il Santo Graal sfavillante. E questi angeli e la coppa sono totalmente simili a quelli delle opere d'arte di questa stessa epoca che abbiamo esaminato più sopra (*fig. 8*).

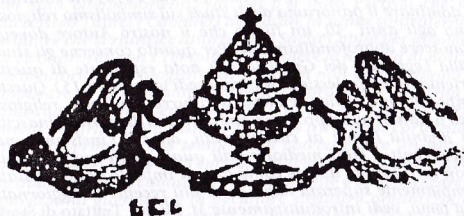



Fig. 8 - Il Santo Graal in una miniatura di un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi, XV secolo.

La "Leggenda del santo Graal" costituì dunque per i nostri padri un efficace fermento d'ispirazione; si può ben dire che essa rimane, dopo l'*Imitazione di Cristo*, il capolavoro letterario più prestigioso e più fecondo che la società medioevale ci abbia lasciato. Si può esser ben certi che la sua gloria e il suo ruolo attivo non sono affatto morti.

Note

1. Si diceva anche *Greal*, *Grasal*, *Gradal*, *Grail* e anche *Grolle*, secondo le provincie e i loro dialetti. Cfr. L. de Laborde, *Glossaire Français du Moyen-âge*, pp.333, 334 e 336.

2. Ai tempi dell'indipendenza gallica, la piccola città in cui sto scrivendo queste righe, Loudun, gli era consacrata: *Lugdunum*, cioè il *dun* di Lug, la collina di Lug.

3. *Questo accenno di Louis Charbonneau-Lassay ci rimanda a quel filone d'interpretazione della simbologia religiosa tipicamente evoluzionistico derivante dal celeberrimo* The Golden Bough *di sir James Frazer (1° ed., 1890) che continuò a dominare il panorama degli studi sul simbolismo religioso fino agli anni '30, un filone che il nostro Autore doveva conoscere approfonditamente. Per quanto concerne gli studi sulla Leggenda del Graal la più nota esponente di questo orientamento fu Jessie L. Weston (vedi* infra, *nota 15). Questa impostazione critica tendeva a ridurre l'universo religioso dell'umanità alla riproposizione di rituali di morte e rinascita di divinità legate ai cicli vegetali, da cui l'insistenza nei riferimenti a culti mediorientali quali quelli qui ricordati. Non sarà inutile notare come questa impostazione sia stata ampiamente superata dagli studi più recenti ed aggiornati: sul tema, vedi introduttivamente M. Eliade,* Trattato di Storia delle Religioni, *Torino 1976, part. il capitolo XIII, pp. 452 e segg.* (NdC*).*

4. *Mentre il* Parzival *è noto da anni ai lettori italiani, il* Titurel, *l'ultimo scritto di Wolfram giuntoci incompiuto, è stato tradotto solamente da pochi anni. In merito al rapporto tra Wolfram von Eschenbach e l'Ordine del Tempio, vedi* infra, *nota 14* (NdC*).*

5. Il Graal *«fu incredibilmente celebre nel Medioevo»*, come dice L. de Laborde, op. cit.

6. E. Mâle, *L'Art religíeux au XIII siècle en France*,p.265.

7. Cfr. P.Beauchet-Filleau, *Dict. des Familles du Poitou*, passim.

8. Cfr. Eug. Muntz, *La Tapisserie*, p.120.

9. *Ibidem* p.122.

10. Vedi *Rayonnement Intellectuel*, XII (Nov.-Dic. 1937, pp. 223-232).

11. Vangelo di San Giovanni, XIX, 34.

12. Una pietra tagliata a coppa, senza dubbio.

13. Vedi lo studio di Oswald Van Den Berghe, *Le Temple du Graal*, in *Ann. Archéologique*, vol. XVII, luglio 1857, pp. 216-226. *[Questo particolare non si rintraccia nel* Titurel *eschenbachiano, come chiunque può constatare scorrendone il testo. Compare probabilmente nel cosiddetto* Jüngerer Titurel, *attribuito ad Albrecht von Scharfenberg, che attorno al 1260-1275 riutilizzò i frammenti ed il nome stesso del* Titurel *di Wolfram e scrisse un immenso poema di più di seimila strofe. La confusione del nostro Autore è quindi comprensibile, tenuto conto che questo vastissimo componimento fu ritenuto opera di Wolfram von Eschenbach fino alla seconda metà del secolo scorso* (NdC*)].*

14. *È noto a tutti che Wolfram von Eschenbach identificò nei suoi componimenti, sia nel più noto* Parzival *che nel successivo* Titurel *i Cavalieri del Graal, la santa confraternita militare che si riunisce attorno alla Sacra Coppa per difenderla ed onorarla, con i Templari. La notevole scarsità di notizie certe attorno alla biografia di Wolfram non ci consentono di appurare in termini storicamente comprovati le modalità di una sua relazione personale con l'Ordine del Tempio. Certamente Wolfram,* Minnesänger *girovago tra diverse corti feudali della Germania del tempo, non poteva essere un fratello professo dell'Ordine del Tempio; tuttavia è probabile che avesse avuto modo di conoscere personalmente e di apprezzare la spiritualità guerriera e la peculiare struttura organizzativa dell'Ordine. Sicura ed accettata comunemente è invece la sua sintonia ideale con detto Ordine:* «Dei Templari Wolfram condivideva certamente gli ideali religiosi e lo spirito d'avventura» *(L. Mancinelli,* "Introduzione" *a W. von Eschenbach,* Parzival, *trad. a c. di C. Gamba, Torino 1993, p. IX). Attorno all'Ordine del Tempio vedi introduttivamente F. Cardini,* I poveri Cavalieri di Cristo. Bernardo di Clairvaux e la fondazione dell'Ordine templare, *2° ediz., Il Cerchio, Rimini 1994.* (NdC*).*

15. *Jessie Laidlay Weston (1850-1928) fu autrice di numerosi studi sul tema graalico, tra i quali ricordiamo solamente* The Legend of Sir Perceval *del 1906,* Quest of Holy Grail *del 1913 e* From Ritual to Romance del 1920 *(trad. it.* Indagine sul Santo Graal, *Palermo 1994) notevolmente influenzati dall'evoluzionismo di J. Frazer. Da quest'ultimo scritto traiamo la seguente, significativa conclusione: «* La storia del Graal (...) poggia sulla registrazione, più o meno distorta, di un antico rituale che ha come scopo primario la iniziazione al segreto delle fonti di vita, fisica e spirituale. Questo rituale sopravvive ancora oggi nella sua manifestazione di grado inferiore, quella essoterica, tesa ad influenzare i processi della Natura e della vita fisica e

può essere rintracciato ovunque nel mondo nelle cerimonie popolari le quali (...) mostrano una sorprendente identità di particolari ed intenti.» *(p. 199 della traduz. italiana, cit.). Attorno all'attendibilità critica di questo filone interpretativo, vedi* supra, *nota 3* (NdC).

16. *Il nostro Autore cita qui sinteticamente alcuni fra gli studiosi della letteratura graalica ed arturiana più in auge nei primi decenni di questo secolo, le cui opere sono oggigiorno note solamente a ristretti circoli di specialisti. Tra essi vogliamo ricordare il lavoro di Jacques Boulenger (1879-1944) che riscrisse in una sintesi personale e non priva di influenze romantiche il ciclo del Graal a partire dalla cosiddetta* Vulgate Version *in prosa (trad. it.* I Romanzi della Tavola Rotonda, *a c. di G. Agrati e M.L. Magini, 3 voll., Milano 1987). Albert Pauphilet ha curato nel 1923 un'edizione critica in lingua francese della* Queste del Saint Graal, *pubblicata nella prestigiosa collana* Classiques français du Moyen Age, *oltre ad aver pubblicato alcuni importanti studi sulla letteratura medievale francese, fra i quali ricordiamo gli* Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée a Gautier Map *del 1921 e* Contes du Jongleur *del 1932. Di J.M. Loth conosciamo alcuni studi sulla letteratura celtica e medievale francese, tra i quali* Les Mabinogion du Livre Rouge de Hergest *del 1913. William A. Nitze ha pubblicato, sempre nei* Classiques français du Moyen Age *un'edizione critica de* Le Roman de l'Estoire dou Graal *di Robert de Boron oltre ad una serie di studi sul tema tra i quali citiamo solamente* Perceval and the Holy Grail. An Essay on the Romance of Chrétien de Troyes, *Berkeley 1949. Su Osvald van den Borghe, vedi* supra, *nota 13* (NdC).

17. Fondo francese n. 112

II

Il Santo Graal e i vasi di Gerusalemme, di Genova e di Valencia

È quanto mai evidente che il Graal dei poemi medioevali non sia stato affatto una coppa materiale portata da alcuni personaggi celesti alla corte di re Artù o in altri luoghi, ma un'evocazione puramente ideale del calice di cui Gesù si servì nel cenacolo. Sarebbero quanto mai delusi nella propria attesa coloro che sperassero di vederlo sorgere, sfolgorante e miracoloso, dagli scavi intrapresi nei penetrali delle rovine di Montségur, nelle grotte di Sabarthès o altrove: oggigiorno nessuno sulla terra sa che cosa sia accaduto a quel vaso su cui Gesù si chinò, per lasciarvi cadere la sua parola d'amore e d'infinita potenza: «*Questo è il mio corpo, questo è il mio sangue*».

Tuttavia, nel trascorrere dei secoli, tre vasi soprattutto furono venerati e considerati come quello che nelle mani di Gesù era servito per la prima transubstanziazione eucaristica: il calice di Gerusalemme, la coppa di Genova e il calice di Valencia in Spagna.

Gli ultimi due, scoperti nei Luoghi Santi durante le Crociate, furono riportati in Europa alla vigilia della diffusione dei poemi francesi sul Santo Graal, e non è affatto improbabile che gli scrittori e gli autori di queste composizioni abbiano rivolto il loro pensiero all'una o all'altra di queste coppe. Del resto, è cosa nota grazie a diversi testi che il ricordo del Graal sorgesse naturalmente nella mente di coloro che s'inchinavano a Genova o a Valencia davanti a questi venerabili cibori, in un'epoca in cui i suddetti poemi erano patrimonio comune della memoria collettiva e venivano recitati in ogni luogo.

1. Il Calice di Gerusalemme

Prima che le coppe di Genova e di Valencia diventassero in Occidente oggetto della venerazione popolare, l'Oriente cristiano aveva conosciuto un altro calice che con forse maggior attendibilità, veniva considerato quello del Signore. Nell'anno 640 il vescovo gallo-franco Arculfo vide e toccò questa coppa nel corso di un viaggio fatto in Palestina, di cui ci è rimasta una relazione grazie al monaco Adamno, ove è scritto:

«*Tra la basilica del Golgotha e il* Martyrium[1] *si trova una cappella in cui è riposto il calice che il Salvatore benedì con le proprie mani al tempo dell'ultima Cena, prima della sua sofferenza sul Calvario; calice che offrì, commensale egli stesso, agli apostoli che mangiavano con lui. Questo calice d'argento presenta due manici, uno per parte, e ha la capacità di un sestario gallico*» (il sestario gallico equivale a sette litri e quarantaquattro centilitri).

Notiamo inoltre che la capienza del calice e la sua

forma a vaso con due manici laterali lo rendevano molto simile ai grandi «calici ministeriali» di cui ci si serviva nei primi secoli del cristianesimo per distribuire l'Eucarestia alla moltitudine dei fedeli.

Beda il Venerabile, che visse dal 675 al 735, parlando del calice di Gerusalemme aggiunge qualche particolare al racconto di Adamno:

«*Sulla piana che segue il Martyrium e il Golgotha si trova una cappella in cui è deposto, rinchiuso in uno scrigno, il calice del Signore; si è continuato a toccarlo e a baciarlo grazie a un pertugio fatto nella custodia. Questo calice è d'argento, ha un manico su ogni lato e la capacità di un sestario gallico*»[2].

Questo vaso non si trovava più a Gerusalemme quando i Crociati conquistarono la città, e non si sa cosa gli sia accaduto: è dunque impossibile pronunciarsi sulla sua autenticità; è invece assolutamente certo che, come dimostreremo più avanti, non può essere confuso con i vasi di Genova e di Valencia, che non sono d'argento.

2. Il Sagro Catino *di Genova.*

Nel 1101 i genovesi trovarono questo vaso nella moschea di Cesarea - ci narra Guglielmo di Tiro - che presero d'assalto; abbandonando agli altri Crociati l'oro e le ricchezze d'ogni sorta tennero per loro questa coppa, che veniva indicata come quella della Cena del Signore.

A causa della sua forma, i genovesi chiamarono questo vaso il *Sagro Catino*, ossia "il sacro bacile". Si tratta di un bacile fatto di un materiale verde e traslucido che i genovesi scambiarono per uno smeraldo; è di forma

esagonale, senza piedi e munito di due piccoli manici dello stesso materiale; il suo diametro è di 32 centimetri e mezzo, la sua capienza è di circa tre litri (*fig. 9*).

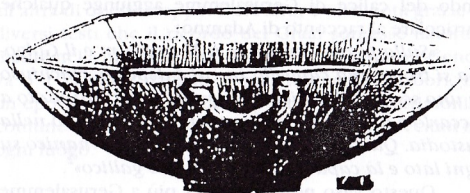



Fig. 9 - Il *Sagro Catino* di Genova

Il *Sagro Catino* fu ben presto trasportato a Genova e deposto in una nicchia di un muro interno alla chiesa cattedrale di San Lorenzo. Un gruppo di cavalieri genovesi, denominati *Clavigeri*, aveva le chiavi delle massicce serrature che chiudevano questa nicchia e una volta all'anno l'arcivescovo di Genova la mostrava, da lontano, al popolo.

Nel XII secolo Goffredo di Monmouth diffondeva presso i suoi contemporanei la leggenda secondo cui il *Sagro Catino* era stato un regalo fatto dalla regina di Saba a re Salomone, passato in seguito di sovrano in sovrano fino ad Erode, per giungere infine a causa di un malinteso nelle mani di Gesù che se ne servì nel cenacolo, trovandolo adatto ai propri intenti[3].

Non molto tempo dopo il celebre domenicano genovese Jacopo da Varagine, morto nel 1298, assicurava senza esitazioni che il *Sagro Catino* era proprio il vaso che il Salvatore utilizzò nel momento dell'ultima

cena con i suoi discepoli, e che servì «*poi a Nicodemo*» (*sic*) per raccogliere le ultime gocce del sangue di Gesù, prima di deporlo dalla croce[4].

In epoca posteriore, Giovanni di Autun, autore delle *Cronache* del regno di Luigi XII, identificò formalmente il *Sagro Catino* col Santo Graal della leggenda arturiana: egli narra infatti che nel 1502 «*le Roy fut ouir messe... en l'églize de Sainct Laurent qui est le grant domme et cathédralle de Gennes où fut par les chonoynes de là, après messe, monstré le riche vaisseau smaragdin, c'est assavoir le précieux plat au quel Notre Seigneur Ihésucrist mangea avecques ses appostres le jour de sa Ceine, et est celuy plat qu'on appelle le Sainct Graal.*» («*Il re ascoltò la messa... nella chiesa di San Lorenzo, che è il duomo e la cattedrale di Genova, e in quel luogo, dopo la messa, i canonici gli mostrarono il ricco vasello smeraldino, cioé a dire, il prezioso piatto in cui nostro signore Gesù Cristo mangiò con i suoi apostoli nel giorno della Cena, ed è questo piatto che viene chiamato il Santo Graal*»).

Il fatto che si credeva che questo vaso fosse intagliato in un enorme smeraldo si accorderebbe quanto mai esattamente con la leggenda che voleva il Graal intagliato nello smeraldo celeste che decorava, si dice, la fronte di Lucifero prima della sua caduta.

Inoltre la forma bassa e larga del *Sagro Catino* ricorda la descrizione di Gautier Map quando - parlando dell'uso del Santo Graal - ci dice che «*Ce est l'escuelle ou Ihésucriz menja l'aignel le ior de Pasques o ses deciples.*» («*È la scodella in cui Gesù Cristo mangiò l'agnello il giorno di Pasqua insieme con i suoi discepoli*»)[5].

Si credeva infatti che questa fosse stata impiegata a più riprese: in primo luogo per mangiare l'agnello

rituale della Pasqua, poi per la consacrazione del pane e infine per quella del vino.

Si può ben comprendere dunque l'intensa venerazione che accompagnò sempre il vaso di Genova in un'epoca in cui la critica storica era quasi sconosciuta. Nondimeno il primo vaso ritenuto quello utilizzato nell'Ultima Cena e conservato sul Golgota era fatto d'argento, mentre quello di Cesarea e poi di Genova era costituito di una materia vetrosa color verde smeraldo.

Nel 1805 Napoleone, dopo che ebbe assunto il titolo di re d'Italia, ordinò che il *Sagro Catino* venisse trasportato a Parigi per venir sottoposto ai membri di una commissione d'esame di un Istituto che ne doveva studiare tutti gli aspetti. I risultati di quest'inchiesta furono consegnati in un rapporto di Millin de Grandmaison e ne derivarono due certezze: innanzitutto, che il *Sagro Catino* è senz'altro un vaso molto antico, inoltre che è composto da pasta vetrosa e non certo da uno smeraldo[6].

Restituito alla città di Genova nel 1816, il *Sagro Catino* venne spezzato accidentalmente nel corso di un viaggio; dopo essere stato restaurato, ha ripreso il suo posto nella nicchia della cattedrale di San Lorenzo.

3. *Il Calice di Valencia.*

Le spedizioni della cavalleria occidentale in Terrasanta durante il Medioevo portarono a Valencia un vaso di cui si diceva che fosse stato quello preso in mano da Gesù per transubstanziare il vino in sangue durante la Cena.

Si compone di una splendida coppa emisferica in agata-onice; da un bacile più svasato dello stesso materiale che formava il piede e da uno stelo dritto con un grosso nodo che ne decora il centro; la base d'agata è circondata da un largo cerchio di metallo con quattro montanti, il tutto decorato da cordoni di perle e di pietre preziose; due anse largamente flesse riuniscono la coppa e la base di agata e tutte le sue parti metalliche sono decorate da intrecci in stile ispano-moresco (*fig. 10*).

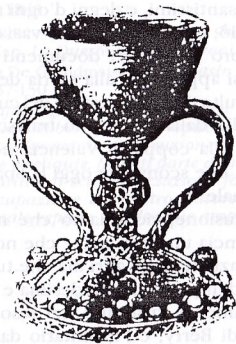



Fig. 10 - Il Calice di Valencia, Spagna

Al pari del *Sagro Catino* di Genova, il calice di Valencia non è il vaso d'argento che la tradizione palestinese riteneva nei primi secoli essere quello del Signore e che il vescovo Arculfo venerò nella cappella del Golgota.

Ma nonostante ciò per otto secoli tutta l'Europa cristiana concentrò il suo fervore su questi vasi magnifici che si pensava avessero accolto, prima di ogni altro, il mistero inaudito di un amore talmente grande che

solo un Dio, creatore e signore della Materia e delle leggi che la reggono, poteva concepire. Per questa ragione, benchè la pietà dei nostri padri si sia sbagliata su di esse, queste coppe sono state penetrate, sono state consacrate ad un simile grado d'intensità da una somma ineguagliata sulla terra di adorazioni e fervori incomparabili, tanto da farle rimanere anche al giorno d'oggi ed a dispetto di tutto degli oggetti incontestabilmente santissimi, e degni d'ogni rispetto.

Oltre a ciò, per noi questi due vasi costituiscono, a causa del loro ruolo, dei documenti che nessuno studioso che si approssimi alla storia del Santo Graal, alla storia del culto dell'Eucarestia e del culto del Sangue divino che stillò dalla croce può tralasciare. Ma cosa sarà accaduto alla coppa di Valencia nel corso della prova satanica che sconvolge oggi la Spagna come un uragano infernale?[7]

In conclusione, ricordiamo che nel XV secolo esisteva in Francia un altro calice che non ha avuto la gloriosa reputazione degli altri ma che tuttavia pretendeva di aver adempiuto alla medesima e divina funzione. Era gelosamente custodito nel tesoro di Jean de France, duca di Berry, e l'inventario datato 1416 dei mobili e degli oggetti preziosi del principe ne parla in questi termini:

«*Il calice in cui Nostro Signore bevve alla Cena, impreziosito d'oro, con intorno una scritta in lettere nere. Stimato in XXXIII lire tornesi*».

È comunque del tutto probabile che questo calice fosse solamente una riproduzione del *Sagro Catino* di Genova, o del calice di Valencia.

Note

1. *Piccolo edificio costruito attorno alle reliquie di un martire e sull'area di un luogo santo* (NdC).

2. Vedi J. Hoppenot, *La Messe dans l'Histoire et dans l'Art*, Paris 1906.

3. Cfr. Rohault de Fleury, *Mémoire sur les Instruments de la Passion de N. S. J.-C.*, Paris, Lessort, p. 870, p. 275 e *Rev. Archéologique*, 1845.

4. J. da Varagine, *Chronicon Januense*, cap. XVIII.

5. Gautier Map, *La Queste del Saint-Graal*.

6. Cfr. Millin De Grandmaison in *Magasin Encyclopédique*, ann. 1807, v. 137-150.

7. *Erano infatti gli anni della Guerra civile spagnola, durante la quale si ebbero da parte repubblicana innumerevoli episodi di profanazione e distruzione di chiese, conventi, immagini sacre e reliquie, facenti parte di un progetto fortunatamente abortito di scristianizzazione forzata della Spagna. La preoccupazione del nostro Autore per la sorte di questo eccezionale reperto era dunque ampiamente giustificata* (NdC).

III

Gli esordi dell'Iconografia del Cuore

Alle rappresentazioni della piaga del costato di Gesù poste nell'incavo della coppa, si susseguirono - sempre alla fine del XV secolo - numerose raffigurazioni di calici e di ciborî in cui sanguinava direttamente un cuore trafitto posto al di sopra di questi vasi sacri. Si tratta comunque delle medesima idea diversamente raffigurata, con la differenza che anzichè mettere in connessione la coppa con la principale ed ultima ferita del corpo di Gesù, da cui sgorgò il suo sangue, la si pone in rapporto immediato con quel crogiuolo d'amore dove il sangue del Redentore si accumulò prima di effondersi, con la sua vita, da tutte le sue ferite. L'Inghilterra e la Francia ci hanno tramandato numerosi esempi anteriori al secondo terzo del XVI secolo.

Si può ben dire che con la creazione di questi ultimi temi iconografici la simbolica del Sacro Cuore si sia compiuta: tutto ciò che è stato disegnato, dipinto, inciso e scolpito in seguito, può essere visto come una variazione dei grandi emblemi realizzati fino a quest'e-

poca.

Ma a quando risalgono dunque le prime rappresentazioni del Cuore di Gesù Cristo, il «Sacro Cuore»?

L'organo fisico che è il centro stesso del nostro organismo vitale, è sempre stato considerato dall'uomo come la parte più nobile di sè stesso: tuttavia le raffigurazioni antiche di quest'organo sono più rare di quelle di altri parti del corpo umano come l'occhio e la mano, per esempio.

La più antica iconografia del cuore, come centro di un organismo vivente, risale a migliaia di anni prima della nostra era; si trova all'interno della grotta preistorica ed aurinaciana di Pindal presso Oviedo (in Spagna). E' un cuore raffigurato con un colore rosso sul corpo di un elefante nell'esatta collocazione anatomica, e questo disegno ci rimanda alla magia di caccia dell'uomo primitivo.

Assai più incerti sono i presunti cuori segnalati su alcuni monumenti preistorici d'epoca neolitica, per esempio in Bretagna o nel basso Poitou, sopratutto quando si tratta di rilievi cordiformi su rocce di granito, di granulite e di micascisto in cui l'erosione o lo sfaldamento hanno lasciato sulla superfice rocciosa delle protuberanze che suggeriscono le forme più fantasiose.

Nell'arte ieratica dell'antico Egitto il cuore è presente solo assai di rado nel suo aspetto naturale, ma è raffigurato molto di frequente mediante il geroglifico del "vaso" (*fig. 11*).

Nell'arte classica greca e romana, al tempo della nascita del Cristianesimo, il cuore appariva molto frequentemente nelle opere d'arte e facilmente lo si poteva confondere con le foglie stilizzate dell'edera, del tiglio e del convolvolo impiegate nell'epigrafia, nella bordatura o in altre forme decorative. Accade così che

Fig. 11 - Il vaso, geroglifico del Cuore sui monumenti dell'antico Egitto.

alcuni disegni di quest'epoca vengano interpretati in modo molto incerto, come nel caso del segno inciso su un marmo di Autun ai primordi del cristianesimo, che è forse l'immagine di una foglia d'edera[1] o forse quella di un cuore, poichè i ramoscelli che si innestano sulla sommità erano in quei tempi simbolo di rinnovamento e di resurrezione; sotto questo disegno vi sono incise queste parole: "*Spes in Deo*" (*fig. 12*).

Fig. 12 - Iscrizione su marmo, da Autun. Databile ai primi secoli del cristianesimo.

Da allora il cuore si afferma incontestabilmente sui gioielli più disparati, sui ninnoli, su gingilli da cosmesi come l'oggetto in osso o in avorio (*fig. 13*), in stile gallo-romano e molto probabilmente cristiano della collezione R. de Rochebrune, oppure quelle bulle in metallo di cui ci informa Arthur Martin: "*i pagani facevano portare ai loro bambini delle bulle che avevano talvolta forme oscene, allo scopo di respingere i malefici, come afferma Varrone, oppure con a forma di cuore perché infondesse loro, secondo Macrobio, il coraggio virile*"[2].

Fig. 13 - Oggetto in osso, d'epoca gallo-romana. Collezione del Conte Raoul de Rochebrune.

Così, secondo Macrobio (V secolo) si attribuiva ai suoi tempi alla semplice immagine del cuore un'influenza che il portarla o semplicemente il rimirarla abitualmente era sufficiente a generare.

E quest'idea comportava probabilmente molto più del semplice potete di un "supporto" psichico: si trattava infatti di un simbolo spirituale che agiva tramite l'invocazione costante di un pensiero collegato imperativamente allo spirito; questa concezione riportata da Macrobio è in ogni caso particolarmente suggestiva.

Fra gli oggetti d'arte romani decorati con ornamenti cordiformi, figurano una serie di piatti e di lucerne in terracotta, d'origine cristiana, che meritano di attirare la nostra attenzione. Quasi tutti sono stati raccolti nell'antico regno di Cartagine, in Tunisia, Algeria orientale, Tripolitania. Questi documenti, molti dei quali sono dovuti a ricerche personali, hanno naturalmente attirato l'attenzione del Rev. P. Louis Delattre, il sapiente fondatore del Musée Lavigerie di San Luigi di Cartagine, che ha inoltre pubblicato gli esemplari più notevoli in pregevoli studi[3].

Esaminiamo ora alcuni di questi motivi cordiformi: il tipo più comune consiste in un cuore che riporta dei tratti incrociati, i quali disegnano una croce che si prolunga verso l'alto sino a biforcarsi in due linee che si flettono a destra e a sinistra, incurvandosi per formare i contorni di una foglia. Il P. Delattre e Dom Leclercq riconoscono giustamente in queste foglie dei pampini di vite stilizzati. Una lampada decorata con motivi simili è stata ritrovata negli scavi di Timgad[4] (*fig. 14*).

Fig. 14, 15, 16 - Cuori raffigurati su terrecotte d'epoca romana raccolte nella regione di Cartagine (Tunisia).

Un secondo tipo (*fig. 15*) reca all'interno del cuore non la croce ma il monogramma primitivo del Salvatore, una I sovrapposta ad una X, iniziali di "Iesus

Xristus"; infine, una terza variante è decorata dal monogramma costantiniano del Cristo, il *chi* e il *ro* greci sovrapposti, prime lettere del nome sacro *XPICTOC*, *Xristos*, con al di sopra due grappoli stilizzati (*fig. 16*).

In ognuna di queste decorazioni vi sono tre cose che resistono a ogni possibile contestazione: si tratta innanzitutto di cuori e non di motivi scudiformi qualsiasi, e a tal proposito Dom Leclercq ne parla così: «*È lecito domandarsi se questi cuori non possano essere dei semplici motivi ornamentali, ad esempio delle foglie: noi diremo, col Rev. Padre Delattre, che non lo crediamo affatto*»[5]. Secondariamente, questi cuori rinchiudono nei loro contorni la croce o il monogramma del Salvatore. Infine, pampini e grappoli sono incontestabili simboli eucaristici.

Rimane aperta la questione fondamentale: questi cuori rappresentano il cuore stesso di Cristo o sono delle immagini del cuore del cristiano riempito dall'amore di Cristo e marchiato dal suo sigillo, il cuore del cristiano in cui Cristo dimora per mezzo della Sua grazia e in cui è presente per la sua Eucarestia? Il che equivale a dire, sono espressione di ciò che viene chiamato "habitat spirituale", l'habitat mistico del Cristo nel cuore del cristiano?[6].

Il Rev. Padre Delattre fu lungamente preoccupato da questo aspetto del problema sino al giorno in cui scoprì nella stessa Cartagine un frammento di terracotta che era stato il centro di una lampada cristiana (*fig. 17*). Ora, questo coccio reca un cuore al cui interno si iscrive una croce sormontata da due pampini simbolici, per cui un tale documento risolve felicemente la questione: lo stesso padre Delattre dopo aver infatti esaminato migliaia di lampade cristiane di quest'epoca, è giunto a una sorta di legge che sembra perfettamente fondata: il

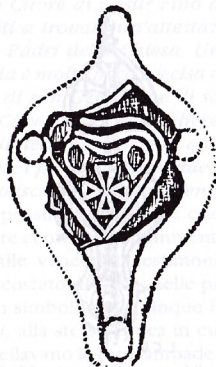



Fig. 17 - Frammento di una lampada cristiana di Cartagine, con un cuore al centro. V secolo, Museo Lavigerie di Cartagine.

soggetto che decora il centro delle lampade cartaginesi si collega, quasi sempre direttamente, al Salvatore del mondo.

Il critico più autorevole e severo nel campo della simbolica primitiva cristiana, Dom Henri Leclercq, ha fatto un grande uso dei reperti del Padre Delattre, comparandoli con due lucerne in bronzo della stessa epoca trovate a Catania che presentano impugnature cordiformi, una delle quali è decorata con una croce tagliata a giorno all'interno del suo contorno. Questo paragone è tanto più centrato in quanto altre lampade di bronzo riprodotte dallo studioso benedettino recano nelle loro impugnature, intagliate allo stesso modo, sia la croce che il monogramma costantiniano del Cristo[7] (*fig. 18*).

Fig. 18 - Lampada di bronzo di Catania. Cfr. Dom H.Leclercq, *op.cit.*

L'illustre fondatore del Museo Lavigerie è ritornato a Dio senza aver potuto vedere realizzarsi uno dei suoi più ambiti desideri: trovare una lampada intera con al centro il cuore segnato dalla croce e dai pampini simbolici: «*la lampada di cui non ci è rimasto che un frammento non dev'essere l'unica che è uscita dallo stampo servito a fabbricarla. Non bisogna dunque disperare di poter trovare un giorno un esemplare meglio conservato che forse già esiste in qualche museo o collezione privata...*»[8].

L'archeologia cristiana non ha avuto ancora la soddisfazione - che io sappia - di veder compiersi il voto del Padre Delattre; tuttavia può far proprie, in tutta sicurezza, queste parole di Dom Leclercq:

«*È possibile domandarsi se abbiamo a che fare con le più antiche vestigia monumentali della devozione al Sacro Cuore di Gesù? Fino ai nostri giorni non si è riusciti a trovare un'attestazione di questa devozione nei Padri della Chiesa. Una frase di san Paolino da Nola è molto poco precisa e bisogna attendere gli scritti di san Gertrude e di santa Mechtilde, dell'ordine di Citeaux, per raccogliere le più antiche ed inconfutabili testimonianze di questa devozione. Ora, sembra che i piatti e le lampade in terracotta di Cartagine suppliscano a questo silenzio*»[9].

È anche possibile avvicinare questi cuori, e soprattutto il cuore centrale del frammento della lampada di Cartagine, alle venerabili testimonianze dei segni della ferita del costato di Gesù, nelle prime rappresentazioni del gran simbolo delle cinque Piaghe, il *Signaculum Domini*, alla stessa epoca in cui gli artigiani di Cartagine modellavano le loro lampade (IV o V secolo).

Dom Leclercq ha sicuramente ragione: i testi sono molto, ma non sono tutto. E i nostri desideri si volgono ai cercatori di Cartagine, sperando che un domani il suolo privilegiato che essi interrogano riserverà loro altre preziose rivelazioni.

Note

1. Cfr. Dom Leclercq, *Dict. d'Archéologie Chr.*, t. I. vol. II, col, 2489, fig. 820.

2. Arthur Martin, "*Divers monuments d'orfèvrerie*", in *Mélanges archéologiques*, t. I., p. 113.

3. L. Delattre, *La représentation du Coeur de Jésus dans l'Art chrétien*, Tunisi 1927; e *Symboles Eucharistiques - Carthage*, Tunisi 1930.

4. Albert Ballu, *Les ruines de Timgad*, Parigi 1911, p. 165.

5. Dom Leclercq, *Op. cit.* fasc. 84, col. 1091.

6. I simboli di questo "habitat" sono stati numerosi in tutte le epoche sui documenti artistici; vedasi *Regnabit*, gennaio 1926.
7. Dom Leclercq, *Op. cit.*, fasc. 84, col. 1209, 1210, fig. 1, 8, 6 e 7.
8. R. P. Delattre, *Symboles eucharistiques*, p. 81.
9. Dom Leclercq, *Op. cit.*, fasc. 84, col. 1091.

IV

Gli esordi dell'Iconografia del Cuore di Gesù Cristo - I

Nel capitolo precedente abbiamo visto che i cuori ritrovati sulle lampade di Cartagine, risalenti al IV o al V secolo d.C., possono venir considerati grazie ai segni che recano come le più antiche rappresentazioni fino ad oggi conosciute del Cuore di Gesù Cristo; e quest'attribuzione è fondata su serie argomentazioni sostenute da eruditi archeologi come L. Delattre e Dom H. Leclercq.

Nei secoli posteriori alla datazione di questi oggetti, la rappresentazione del cuore umano si ritrova talvolta nell'arte gallo-franca, ma diviene più rara nell'arte romanica e all'inizio dell'arte ogivale, almeno fino al termine del XIII secolo. Bisognerebbe quindi supporre che il cuore del Salvatore non sia stato raffigurato durante questi sette-otto secoli in cui vi fu una devozione così ardente verso la piaga del suo fianco, in special modo dal XI al XIII secolo? Proprio in quel periodo in cui meravigliosi mistici della più grande levatura come

san Bernardo, Guillaume de Saint-Thierry, Guerrico d'Igny, l'autore della *Vitis mystica*, le sante Lutgarde, Mechtilde, Gertrude e i primi santi francescani cantavano a gran voce le lodi del Cuore ferito sulla croce ? Sino ad ora non conosciamo un solo documento proveniente da questi secoli che sia talmente caratterizzato da imporsi alla nostra attenzione.

Nel *Novissimun organon*, rivista pubblicata dalla scuola del Gerone di Paray-le-Monial[1], un autore che si firma "Un dottore in teologia e diritto canonico" ha lungamente parlato di un marmo di Castello Sant'Elia, presso Nepi (Italia), che a suo giudizio risalirebbe al VI-VII secolo: dato che l'autore non riporta l'immagine del documento, si capisce dal testo che il marmo reca tre cuori coperti di acini d'uva, ma non è chiaro se questi siano effettivamente cuori, grappoli o foglie. Pertanto questo documento deve essere considerato con beneficio d'inventario.

L'assenza del Sacro Cuore nell'arte aveva assai sorpreso il barone Alexis de Sarachaga, fondatore del Museo del Gerone di Paray, che attorno a questa lacuna sollecitò l'attenzione e le ricerche di molti suoi collaboratori, purtroppo senza raggiungere effettivi risultati.

Personalmente, il barone de Sarachaga pensava di scorgere una rappresentazione misteriosamente velata del Cuore di Gesù nel cuore che l'arte del Medioevo aveva posto in mano alle statue ed alle immagini di Sant'Agostino, il cuore della *Città di Dio (fig. 19)*. Quest'opera del vescovo d'Ippona fu infatti tra le preferite dalla Chiesa in quel tempo e fu anche il libro prediletto, se è lecito esprimersi in tal modo, dal nostro re San Luigi. Sarachaga, che mi ha fatto l'onore di consultarmi più volte attorno a questo problema[2], sosteneva infatti che nell'*Apocalisse* di San Giovanni è

Fig. 19 - Sant'Agostino mentre innalza verso il cielo il cuore della Città di Dio.

scritto che la Gerusalemme celeste non aveva bisogno né del sole né della luna per essere illuminata, poichè è lo stesso Agnello divino a rischiararla (*Apoc.*XXII, 24). Allo stesso modo, il cuore della Città di Dio tenuto in mano da Sant'Agostino non può essere che il cuore del Signore[3].

E' vero che attorno ad alcune questioni archeologiche il fondatore del museo del Gerone di Paray talvolta ha espresso ipotesi forzate sino al limite del travisamento, ma so che molti medievisti hanno guardato con interesse a questa sua ipotesi attorno al cuore agostiniano. Egli mi comunicò che tra questi vi era anche il mio rimpianto amico Monsignor Barbier de Montault, la cui reputazione in ambito archeologico era ben nota in tutta Europa; la cosa perciò non mi sorprende, benchè in lavori precedenti fosse di tutt'altro parere[4]. Tuttavia non so su quale fondamento storico si basasse de Sarachaga per affermare che «*i templari di Francia, Inghilterra e Portogallo portarono il Sacro Cuore dopo aver ricevuto l'Iniziazione da San Bernardo*»[5].

Infatti bisogna giungere ai tragici giorni della dissoluzione di questo celebre Ordine per avere un'incontestabile immagine del Cuore glorificato di Gesù che per la verità fu tracciata da uno dei capi dell'ordine in circostanze tali da lasciar pensare che non si trattasse della prima volta.

Prima di esaminarla nel prossimo capitolo, analizziamo alcune delle numerose immagini che il Medioevo consacrò alla ferita laterale del Salvatore e che sorprendono per la quasi totale mancanza di rappresentazioni dirette del Cuore divino, a differenza dei secoli posteriori in cui tale immagine venne scolpita, ricamata, incisa o dipinta un po' ovunque.

In una miniatura di un manoscritto dell'XI o XII secolo si vede il centurione che estrae la sua lancia dal fianco del Suppliziato e nello stesso tempo il sangue misto ad acqua sgorga dal suo fianco. Secondo quanto è scritto nel sacro testo gli altri soldati esclamarono: «*Costui è veramente il figlio di Dio*»[6] (*fig. 20*).

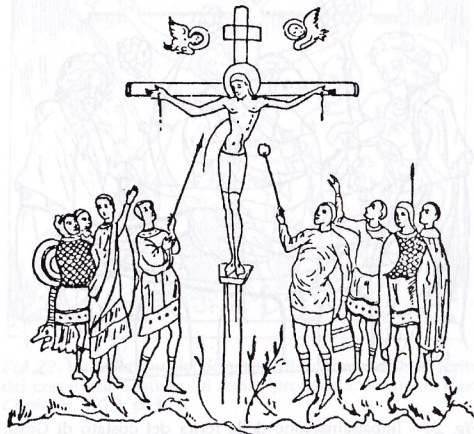



Fig. 20 - I soldati acclamano il Salvatore sul Calvario. Miniatura dell'XI/XII sec., tratta dalla *Revue de l'Art Chrétien*,

La cappa di San Luigi d'Anjou, vescovo di Tolosa e nipote del nostro re San Luigi, reca un ricamo in cui è raffigurato Nicodemo che ripulisce la sacra piaga con profumo di mirra ed aloe, prima di deporre il corpo di Gesù nel sepolcro[7]. Nicodemo, che tiene il vaso sferico

del profumo, porta in capo un berretto, poichè egli era «*dottore d'Israele*»[8], dettaglio che suggerisce di cercare l'ispiratore di questa scena negli ambienti universitari o nelle grandi scuole episcopali di quei tempi (*fig. 21*).

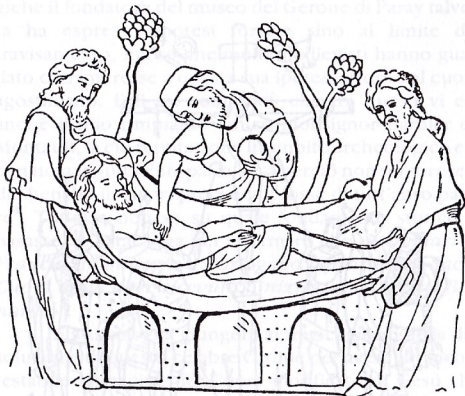



Fig. 21 - Imbalsamazione della ferita del costato di Gesù; ricamo sulla cappa di san Luigi d'Anjou, secondo *L'Art Chrétien*, 1879, p. 308.

Infine nell'ultima immagine, scolpita su un avorio del museo di Cluny - la cui datazione si avvicina a quella della cappa di san Luigi d'Anjou -, è rappresentato il portatore di lancia (in greco *longinos*), che noi chiamiamo san Longino, nell'atto d'adorazione della ferita

che egli stesso ha provocato sul corpo divino col proprio ferro, sino a raggiungere il cuore del divino Sacrificato (*fig. 22*).

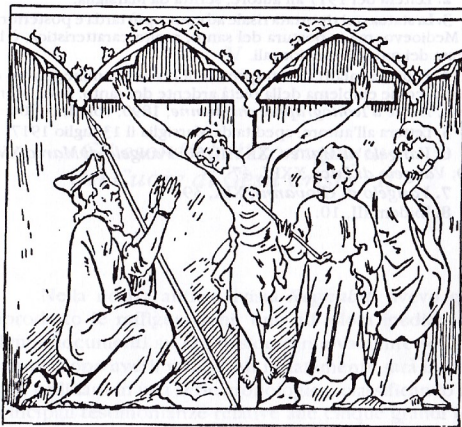



Fig. 22 - L'adorazione del portatore di lancia dinanzi alla ferita del costato di Gesù da lui stesso provocata. *Revue de l'Art Chrétien*, 1879, p. 305.

In ognuna di queste opere si avverte nettamente che il pensiero di quel tempo era tutto centrato sull'alveolo sanguinante del fianco di Gesù nel cui intimo riposava, inerte ma vivente, un cuore invisibile che tutti vedevano chiaramente e che i mistici di allora invocavano; e davanti alla cui misteriosa irradiazione tutti si prostravano, in adorazione.

Note

1. Numero del giugno-settembre 1898.
2. Lettera del 1917 all'autore, scritta da Marsiglia.
3. La statua qui riportata risale ad epoca più tarda e posteriore al Medioevo, ma la postura del santo, molto caratteristica, è la stessa dei modelli medioevali.
4. Pensava infatti di interpretare il cuore, fiammeggiante o meno, come emblema della pietà ardente del santo. B. de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, 1890, vol. II, p. 300.
5. Lettera all'autore, spedita da Marsiglia il 13 luglio 1917.
6. *Vangelo di Matteo*, XXVIII, 50; *Vangelo di Marco* XV, 39; *Vangelo di Luca* XXIII, 47.
7. *Vangelo di Giovanni*, XIX, 39.
8. Ibidem III, 10.

V

Gli esordi dell'Iconografia del Cuore di Gesù Cristo - II

Nella nostra antica rivista *Regnabit*[1] avevo già riprodotto le raffigurazioni, fino ad allora inedite, di alcuni documenti su cui desidero nuovamente soffermarmi: dopo averli pubblicati isolatamente sarà infatti utile ordinarli in una serie cronologica, classificando le principali testimonianze relative alle cinque grandi ferite del cuore e alle membra del Salvatore che insieme all'Eucarestia, sono stati i maggiori oggetti del culto resoGli nella Chiesa cattolica.

I - *Il cuore inciso dai capi dell'Ordine del Tempio*[2].

Lasciamoci trasportare dal pensiero nell'anno 1308. Il gran Maestro dei Cavalieri del Tempio, Jacques de Molay, e i settantadue principali capi di questo potente Ordine vengono arrestati per editto di Filippo IV di Francia addì 13 ottobre 1307, e imprigionati nelle

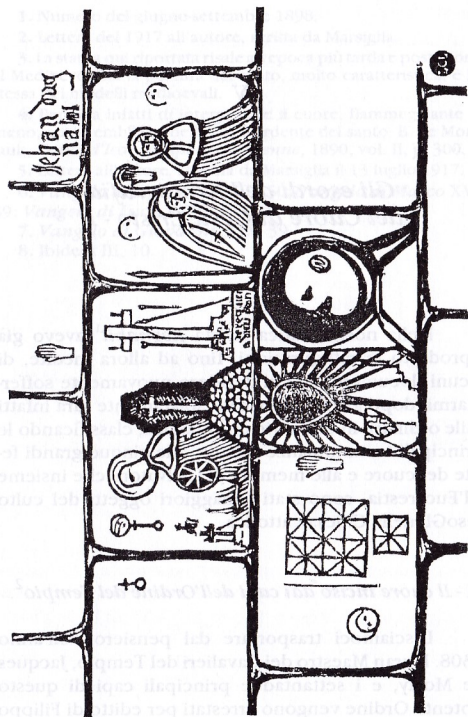



Fig. 23 - Il grande graffito templare del torrione di Chinon.

torri del castello di Chinon, nella Turenna. Qui dovranno dimorarvi fino alla primavera del 1309.

Il Gran Maestro Jacques de Molay e i principali dignitari dell'Ordine dimoravano nel torrione del castello di Chinon e colà vennero per interrogarli, a nome di papa Clemente V che in quell'anno risiedeva a Poitiers, i cardinali Frédol, de Suzy e Brancaccio. Furono interrogati in merito alle gravissime accuse lanciate contro il loro Ordine riguardanti la fede e i costumi, l'abbandono dello spirito e delle obbligazioni monastiche, nonché su pratiche interdette agli ordini religiosi come l'aggiottaggio, le operazioni bancarie etc. Queste accuse erano certamente esagerate e alcune, come quella d'idolatria, totalmente ingiuste. I cardinali non vennero tratti in inganno: per tutte le colpe comprovate accolsero le richieste di pentimento dei Templari, dichiarando che ciò li rendeva degni di essere perdonati. Tuttavia, era un dato incontestabile che l'Ordine del Tempio era uscito dallo spirito della sua fondazione e non ne perseguiva più gli scopi, e si era allontanato dalla sua ispirazione obbligata. La Chiesa, che aveva approvato l'Ordine del Tempio a condizione che questo spirito venisse conservato e il suo intento primario mantenuto, fu dunque costretta a scioglierlo come ordine monastico-militare, ed a restituire i suoi membri alla vita secolare o ad autorizzarli a entrare in altri ordini.

Meno clementi gli Stati Generali del Regno, riuniti allora a Tours nell'assise della corte di giustizia sovrana e civile, condannarono formalmente in blocco tutti i Templari, e i loro capi furono ricondotti a Parigi dove infine de Molay e i suoi principali dignitari vennero condannati dai Legisti a morire sul rogo, mentre gli altri cavalieri subirono il carcere a vita.

Molto prima della loro dipartita da Chinon, se i

capi del Tempio ignoravano il destino tragico che li attendeva sapevano comunque di essere alla mercé dei propri nemici, e dovevano certo chiedersi con angoscia quale sarebbe stata la loro sorte. E sul muro di quella prigione uno tra essi incise profondamente un'irrecusabile testimonianza del loro comune pentimento, della loro angoscia ma anche della propria fede, della speranza nella salvezza eterna *(fig. 23)*.

Questo documento si compone di un insieme di "graffiti" composti da figure incise con un coltello sulla pietra per una lunghezza di circa 80 centimetri ed un'altezza di 10, incavate principalmente su quattro grandi pietre da taglio.

La prima pietra: porta al centro una croce posta sopra un monticello evocante il Calvario. Da un lato di questa croce un personaggio aureolato come un santo che porta al braccio uno scudo ovale è inginocchiato dinanzi ad un'altra croce, contro cui è appoggiata una lancia alla stessa altezza in cui doveva trovarsi il costato ferito di Gesù.

Al di sopra della croce, innestata su un piccolo cerchio, vi è un'altra croce che a sua volta sostiene un cerchio più grande. Per ragioni che ho esposto altrove, è possibile identificare questo personaggio aureolato

Fig. 24 - L'iscrizione penitenziale del torrione di Chinon.

col fondatore del Tempio, Hugues de Payns[3], che non fu mai canonizzato ufficialmente ma che venne adorato nel suo ordine come "venerabile" e fors'anche come "beato", al pari di Gèrard Tunc de Martignes all'interno dei cavalieri Ospitalieri di San Giovanni, poi di Malta. L'altro lato della pietra, a destra, si compone di un calvario mistico formato da una grande croce, contro cui è appoggiata una lancia nel punto corrispondente al luogo in cui il ferro trafisse il fianco divino; sul legno della croce sono evocate le cinque ferite di Gesù per mezzo dei chiodi, mentre un segno trasversale rappresenta la piaga laterale del corpo divino. Alla base di questo insieme di graffiti che evoca il supplizio, una mano ferma ha inciso questo grido di angoscia penitente: IE REQUIER A DIEU PDON (*"io domando perdono a Dio"*) *(fig. 24)*.

E i caratteri con cui sono state incise queste parole sono nello stesso stile epigrafico in uso all'epoca dello scioglimento dell'Ordine del Tempio.

La seconda pietra: una lancia isolata accanto a due personaggi incappucciati che indossano lo stesso tipo di mantello della figura incisa sulla prima pietra; fra di essi si trova una mano tesa, simile al talismano arabo

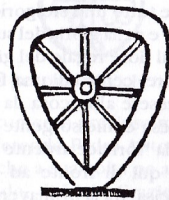



Fig. 25 - Grande scudo sulla pietra tombale di un templare della Commanderia di Roche-en-Cloué, Vienne.

detto "mano di Fatima".

La terza pietra: un quadrato araldico inquartato su ognuno dei lati, in modo da formare la stessa figura che si trova sullo scudo del personaggio della prima pietra. Al di sotto, un quadrato isolato riporta lo stesso motivo che è ben noto in molte antiche Commanderie del Tempio, benchè non se ne conosca l'esatto significato[4] (*fig. 25*).

La quarta pietra: è la più interessante: vi si scorge un personaggio dall'aspetto mónastico il cui viso, già ottenuto in modo rudimentale con un'incisione maldestra, è stato purtroppo mutilato. Questo monaco o questo santo incoronato da un'aureola posta molto più in risalto di quella del personaggio della prima pietra, porta il cappuccio gettato all'indietro sulle spalle. All'interno dell'aureola, una profonda incavatura dà alla testa un rilievo piatto e sottolinea la particolare santità di questo Eletto; molto verosimilmente si tratta di San Bernardo di Chiaravalle, che fu in vita il legislatore dell'Ordine del Tempio e che lo fece approvare dal Papa al concilio di Troyes nel 1128, facendone una branca secondaria del suo Ordine di Citeaux.

Questo santo, posto di profilo, contempla un cuore in stile araldico inciso con molta cura nella pietra, dal quale si effonde tutto uno sfolgorìo di lunghi raggi; al di sotto del cuore e nella gloria del suo irraggiamento, uno scudo riporta il fiore regale del giglio di Francia.

E questo cuore, centro di una fonte luminosa di gloria, può forse essere altra cosa da quello adorato e invocato dalla Chiesa come sorgente di ogni luce e di ogni gloria, come la "fornace ardente d'Amore"?

Ci troviamo qui di fronte ad una data storica assolutamente precisa: fra la primavera del 1308 e quella del 1309.

2 - *Lo stampo per ostie di Vich, in Catalogna*

Qualche anno addietro, nelle ricche vetrine del museo vescovile di Vich, si trovava un altro documento di grande importanza nella storia del culto del Cuore di Gesù risalente alla stessa epoca del graffito templare di Chinon: una matrice in ferro per la fabbricazione delle ostie eucaristiche. Questo stampo si compone di due grandi matrici per le ostie del celebrante e di una sola matrice per le ostie della comunione dei fedeli. Cosa è mai successo durante l'infernale tempesta che in Catalogna ha distrutto così tanti tesori d'arte e soprattutto di arte religiosa?[5] (*fig. 26*).

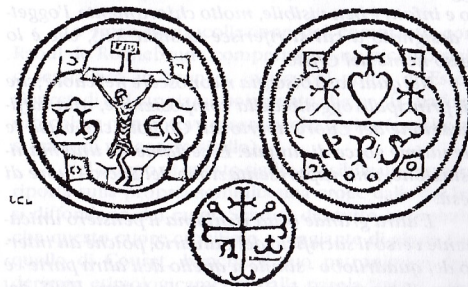



Fig. 26 - Lo stampo per ostie di Vich, in Catalogna.

Questo documento prezioso mi è stato segnalato nel 1922 dal Reverendo Padre Antonio Capuano, residente a Madrid, che a sua volta ne aveva avuto notizia dal Canonico Llado, di Vich. Grazie a loro ho potuto ricevere dalle mani di don Gudiol, l'erudito conservatore del museo vescovile di Vich nonchè professore di

archeologia sacra, una nota scritta nel 1902 per la *Veu de Montserrat*, da cui estraggo integralmente quanto segue.

«*La più interessante fra le due ostie è quella di destra. All'interno di due cerchi concentrici che racchiudono l'insieme del soggetto, un quadrilobo riporta fra gli angoli rientranti dei punti che contengono degli anellini appena visibili; dentro questo quadrilobo si vede un cuore da cui sorge una croce ed ogni lato del cuore è affiancato da un'altra croce simile. Il tutto è al di sopra di una linea orizzontale formante un terrazzo e sotto il quale sono visibili le lettere XPS.*

In questo cuore e in queste tre croci bisogna leggervi un'allusione formale al sacrificio del Calvario e infatti è ben visibile, molto chiaramente, l'oggetto designato a cui si riferisce la sigla XPS, che è lo stesso nome del Cristo.

Nel qual caso bisogna riconoscere nel cuore ,che è il principale oggetto della composizione, una raffigurazione del Cuore aperto sul Golgota che versa le sue ultime gocce di sangue. E' certamente una manifestazione, una rappresentazione del Sacro Cuore di Gesù.

L'altra grande ostia richiama il pensiero unicamente verso il sacrificio del Calvario, poichè all'interno del quadrilobo - simile a quello dell'altra parte - è inciso il crocefisso insieme con le lettere IHES del nome di Gesù...

Alcuni dettagli di grande importanza permettono di affermare che si tratta di uno stampo per ostie appartenente al pieno XIV secolo ("de pleno siglo XIV")*; nel carattere delle lettere sopravvive una tradizione altamente romanica* ("una tradicion altamente romanica") *e le estremità di molti tratti finiscono con delle curve a forma di ancora, come nei fiori di giglio primitivi; infine anche la disposizione del Crocifisso, col corpo pendente , le braccia inclinate e le gambe flesse e rialzate, concorre a suggerire la data che abbiamo proposto*».

Non si potrebbe parlar meglio di così: situiamo dunque cronologicamente lo stampo di Vich verso la metà del XIV secolo, in accordo coi più autorevoli archeologi spagnoli.

Ecco quindi un altro documento dell'iconografia del sacro Cuore dalla datazione incontestabile.

3 - *Il piccolo sigillo di Estème Couret.*

La ricchissima collezione del compianto conte Raoul de Rochebrune comprendeva un piccolo sigillo o segnalibro in bronzo, inciso col nome di Estème Couret, di cui sappiamo solamente che per la sua forma orbicolare non poteva essere ecclesiastico (poiché non si tratta di un contro-sigillo).

Nel campo di questo sigillo è visibile un cuore che riporta sulla propria sommità una croce dalla cui base si diffondono dei raggi. Sembra del tutto improbabile che questo cuore crocifisso e raggiante di gloria fosse quello di Couret, benchè il suo patronimico possa derivare etimologicamente dalla parola "cuore". Deve quindi trattarsi del Cuore del Salvatore preso da Estème Couret come "arma parlante" e come ideogramma del proprio nome.

Il conte Raoul de Rochebrune, basandosi sulla forma delle lettere del sigillo, lo ha datato al XIV secolo, ed in effetti il tipo di carattere utilizzato si avvicina più a quelli della fine del XIII secolo che alle lettere gotiche

del XV secolo. Nella sua preziosa opera dedicata alla *Sigillographie du Poitou*, François Eygun classifica tuttavia questo oggetto tra i sigilli del XV secolo in quanto la disposizione del suo insieme è la stessa dei sigilli di quell'epoca (*fig. 27*).

Fig. 27 - Il sigillo e stampo del sigillo di Estème Couret.

Ad ogni modo, non vi è alcuna imprudenza nel classificare questo documento sia nell'ultimo quarto del XIV secolo che nel primo quarto del XV secolo.

A partire da questa data le raffigurazioni del Cuore di Gesù, chiaramente indiscutibili e scampate alla distruzione per giungere sino ai giorni nostri, sono estremamente numerose e attestano una intensità rivolta all'adorazione del Cuore divino che ancora vent'anni prima era insospettabile.

Note

1. *Regnabit*, gennaio, febbraio, marzo 1922.

2. Charbonneau-Lassay, *Le Coeur rayonnant du donjon de*

Chinon, Paray-le-Monial e Cannes, 1922, pag. 43; traduzione italiana, *Sinboli templari. Il Sacro Cuore del torrione di Chinon attribuito ai Templari*, Il Cerchio, Rimini 1992.

3. Volg., de Payens.

4. Da me rinvenuto in Due commanderie del Poitou. Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Le Coeur rayonnant du donjon de Chinon*, cit., p. 16.

5. Vedi *supra*, nota 7 al capitolo II del presente volume.

Scheda bibliografica

Nota bene:

La presente scheda contiene solamente i rimandi alle traduzioni in lingua italiana dei testi graalici citati da Louis Charbonneau-Lassay negli scritti pubblicati in questo volume. La cronologia dei testi fa riferimento agli studi di Francesco Zambon, che ringraziamo per le informazioni concesseci. Per ulteriori informazioni sul tema, si veda la Bibliografia in calce al saggio di Mario Polia Il mistero imperiale del Graal, *2° edizione riveduta,* Il Cerchio, *Rimini 1993.*

CHRESTIEN (O CHRÉTIEN) DE TROYES, *Le Conte du Saint-Graal* (ma in realtà *Perceval le Gallois, ou le Conte du Graal*), [data di composizione, 1181-1183], trad. it. *Perceval*, in C. de Troyes, *Romanzi,* a c. di G. Pellegrini, Sansoni, Firenze 1970.

GAUTIER MAP (ps.), *La Queste del Saint-Graal* [1125 circa], è in realtà parte della cosiddetta *Vulgate Version* in prosa del ciclo graalico, composta di cinque volumi (l'*Estoire del Saint Graal*, l'*Estoire de Merlin*, il *Livre de Lancelot del Lac*, appunto la *Queste del Saint Graal* ed infine la *Mort le Roi Artus*); solamente le prime righe di quest'ultimo componimento recano il nome di Gautier Map come autore di *quel* testo, attribuzione che tutta la critica contemporanea è concorde nel ritenere apocrifa; in realtà, l'autore della *Queste del Saint Graal* è del tutto ignoto. Trad. it., *La cerca del Graal*, a c. di G. Cantoni, Borla, Roma 1985.

GOFFREDO DI MONMOUTH, *Historia Regum Britanniae*, trad. it. a c. di Italo Pin, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1993.

ROBERT DE BORON, *Roman de l'Estoire dou Graal* [1191-1200], trad. it. *Il Racconto della Storia del Graal. Giuseppe d'Arimatea*, a c. di A. Terenzoni, Alkaest, Genova 1980.

WOLFRAM VON ESCHENBACH *Parzival* (versione in prosa), [1205 circa], trad. it. a c. di G. Biacchessi, UTET, Torino 1967.

WOLFRAM VON ESCHENBACH *Titurel* (versione in prosa) [1215-1220], trad. it. a c. di V. Noja e A. Mezzolla, *Il Cerchio Iniziative Editoriali*, Rimini 1993.

Louis Charbonneau-Lassay
Opera Omnia

Volumi usciti presso *Il Cerchio-Iniziative Editoriali:*

1. Simboli templari. Il Sacro Cuore del torrione di Chinon attribuito ai Cavalieri del Tempio - *2° edizione.*

2. Simboli della Vandea. Emblemi e insegne dell'armata controrivoluzionaria.

3. Il Santo Graal.

Presso altri editori:

Il Bestiario del Cristo.

Indice